

**EDUKACJA PLASTYCZNA**  
**XI**

Lista recenzentów  
prof. Andrzej P. BATOR  
prof. Jakub BYRCZEK  
prof. Stefan CZYŻEWSKI  
prof. Eugeniusz JÓZEFOWSKI  
dr hab. Wanda MOSSAKOWSKA, prof. IS PAN  
prof. Andrzej OLSZEWSKI  
prof. Stefan WOJNECKI  
dr hab. Zbigniew ZEGAN  
kw. II st. inż. Aleksander T. ŻAKOWICZ, prof. UŚ

Lista recenzentów dostępna także na stronie: [www.pn.ajd.czyst.pl](http://www.pn.ajd.czyst.pl)

Rada naukowa  
Grzegorz Banaszekiewicz, Stefan Czyżewski, Wiesław Hudon, Witold Jacyków,  
Mikołaj Jazdon, Václav Macek (Słowacja), Piotr Nowak, Andrzej Olszewski,  
Pavol Rusko (Słowacja), Michał Tokár (Słowacja), Zbigniew Tomaszczuk,  
Stefan Wojnecki, Piotr Wołyński, Aleksander Żakowicz

Redaktor naczelny  
Jerzy Piwowarski

Redaktor kierunkowy  
Jerzy Piwowarski

Redaktor językowy  
Maria Lesz-Duk

Redaktor statystyczny  
Zbigniew Wieczorek

Sekretariat  
Dariusz Pleśniak, Marcin Wieczorek

**PRACE NAUKOWE**  
**Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie**

# **EDUKACJA PLASTYCZNA**

**XI**

## **Fotografia**

pod redakcją  
Jerzego Piwowarskiego

Częstochowa 2016

Redakcja naukowa tomu  
Jerzy Piwowarski

Redaktor naczelny wydawnictwa  
Andrzej Miszczak

Redaktor techniczny  
Dariusz Pleśniak

Skład i łamanie  
Dariusz Pleśniak

Projekt okładki  
Jerzy Piwowarski

© Copyright by Akademia im. Jana Długosza w Częstochowa  
Częstochowa 2016

Pierwotną wersją periodyku jest publikacja papierowa

Treść pisma dostępna jest także na stronie:  
[www.pn.ajd.czyst.pl](http://www.pn.ajd.czyst.pl)

PISMO RECENZOWANE

ISSN 1896-7736

Wydawnictwo Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie  
42-200 Częstochowa, ul. Waszyngtona 4/8  
tel. (0-34) 378-43-29, fax (0-34) 378-43-19.  
[www.ajd.czyst.pl](http://www.ajd.czyst.pl)  
e-mail: [wydawnictwo@ajd.czyst.pl](mailto:wydawnictwo@ajd.czyst.pl)



## Spis treści

Stefan Czyżewski <b>Powiększanie w <i>Powiększeniu</i></b>	9
Doświadczanie granicy poznania świata poprzez jego obraz.	
Ewa Kozłowska <b>Pomiędzy medialnością a fotografią. Próba nowego zdefiniowania</b>	57
Lech Lechowicz <b>Fotografia i film</b>	73
Z historycznej problematyki relacji intermedialnych	
Ryszard Baranowski <b>Świat jest kolorowy</b>	121
Refleksje o fotomechanicznej rejestracji rzeczywistości	
Szymon Kucharski <b>Major Tadeusz Antoni Jastrzębiec-Bobrowski (1876–1936)</b>	135
Zarys biografii żołnierza i jednego z organizatorów życia fotograficznego w międzywojennej Polsce.	
Zbigniew Tomaszczuk <b>Pochwała błędów, czyli w poszukiwaniu utraconej aury fotografii</b>	161
Mikołaj Jazdon <b>Od <i>Bitwy na lodowym polu</i> (1982) do <i>Luster pamięci</i> (2015).</b>	173
Janusza Nowackiego odyseja fotograficzna w starodrzewiu Rogalina	
Kazimierz Gajewski <b>Projekt „NASZA SZTUKA – NASZA INTEGRACJA”</b>	189
Dariusz Pleśniak <b>Canon 550D vs wirtualny aparat w 3ds Max</b>	205



## Contents

Stefan Czyżewski <b>Magnification in <i>Blow-up</i></b>	9
Experiencing the boundaries of world cognition by means of its image	
Ewa Kozłowska <b>Between media attention and photography. An attempt to redefine</b>	57
Lech Lechowicz <b>Photography and film</b>	73
From the historical problematic of intermedial relations	
Ryszard Baranowski <b>World is colorful</b>	121
Reflections on photo-mechanic registration of reality	
Szymon Kucharski <b>Major Tadeusz Antoni Jastrzębiec-Bobrowski (1876–1936)</b>	135
Outline the biography of a soldier and one of the organizers of photographic life in interwar Poland.	
Zbigniew Tomaszczuk <b>Praising mistakes. In search of a lost aura in photography.</b>	161
Mikołaj Jazdon <b>From <i>The battle on ice field</i> (1982) to <i>Mirrors of remembrance</i> (2015)</b>	173
Photographic odyssey of Janusz Nowacki in the oldwoods of Rogalin	
Kazimierz Gajewski <b>Project “OUR ART - OUR INTEGRATION”</b>	189
Dariusz Pleśniak <b>Canon 550D vs virtual camera in 3ds Max</b>	205



Stefan Czyżewski  
Uniwersytet Łódzki  
Łódź

### **Powiększanie w *Powiększeniu***

Doświadczenie granicy poznania świata poprzez jego obraz

### **Magnification in *Blow-up***

Experiencing the boundaries of world cognition by means of its image

#### **Streszczenie**

Treścią tekstu jest refleksja nad możliwościami poznania świata, które podlega różnego typu ograniczeniom. Te najbardziej oczywiste, to fizjologiczne możliwości ludzkich zmysłów, uwarunkowane one są ewolucją, ich nie można zmienić, pomimo pomijalnych, choć zauważalnych różnic na poziomie osobniczym, które są efektami indywidualnego doświadczenia. Inną grupą są ograniczenia wynikające z danego szczebla rozwoju cywilizacyjnego, który określany jest – z kolei – przez dany poziom rozwoju nauki. W całości, powiązane z nim, rozwijają się kompetencje kulturowe, konieczne dla jednostki do funkcjonowania w danej kulturze. Społeczny, a więc komunikacyjny charakter kultury opiera się na wymianie rezultatów doświadczeń zarówno bezpośrednio percepcyjnych, jak i będących rezultatami stosowania często spektakularnych urządzeń i przyrządów pomiarowych.

Filozofia nauki stawiana była i jest przed zadaniem określenia mechanizmu weryfikacji rezultatów doświadczeń i ich obiektywizacji jako prawdziwych. Trudność jaką napotyka, to granice wynikające z możliwości stosowania języka,

jak również od drugiej połowy XIX wieku obrazu fotograficznego i dalej – już w wieku XX – także filmu. Autopsyjne doświadczenie rzeczywistości zawsze jest odmienne, od poznawania jej z opisu, czy nawet z jej obrazu ikonicznego.

Tekst podzielony jest na trzy części: 1. Poznanie, 2. Fotografia, 3. *Powiekszenie*.

Ad. 1. Skrótowy rekonesans historyczny refleksji nad kategorią poznania doprowadzony jest do współczesnego jej rozumienia jako procesu odzwierciedlania rzeczywistości w świadomości ludzkiej. Akcentowana jest również bariera języka jako systemu opisu tejże rzeczywistości i wymiany doświadczeń na jej temat, gdyż przyjmuje się, że świadomość osadzona jest na formach języka.

Ad. 2. Pojawienie się fotografii znacznie rozszerzyło możliwości poznawcze człowieka, poprzez przekroczenie granic fizjologicznych możliwości ludzkich zmysłów. Obrazy świata spoza ludzkiej skali postrzegania zdynamizowały i rozszerzyły naukę doprowadzając do niespotykanego w historii poziomu wiedzy o świecie. Rolę fotografii trudno przecenić, pomimo rozszerzającej się – zwłaszcza po „cyfrowej rewolucji” – utraty „aury wiarygodności”. Jeśli fotografia już „nie kopiuje rzeczywistości”, to i tak zdjęcie pozostaje ciągle „świadkiem istnienia rzeczywistości”.

Ad. 3. Dwudziestowieczna cywilizacja i kultura zaciera granice pomiędzy nauką a sztuką. Obrazy fotograficzne eksperymentów naukowych uzyskują w odbiorze funkcje estetyczne. Powieści stają się rozprawami filozoficznymi, filmy traktatami o poznaniu. Takim filmem jest dzieło Michelangelo Antonioniego. Jego bohater przeżył traumatyczne doświadczenie. Przekonał się, że świadomość w działaniu jest niepełna, gdyż sfotografował coś, czego nie widział, a zarejestrował to poza możliwościami fotografii, gdyż musi nazwać to, co obraz przedstawia, aby to na tym obrazie było. Doświadczył zarazem granicy poznania i granicy fotografii.

**Słowa kluczowe:** granice poznania, wiedza i nauka, doświadczenie zmysłowe, kompetencje i komunikacja kulturowa, fotografia, fotografia a poznanie, fotografia a nauka, rzeczywistość i jej opis, rzeczywistość i jej obraz, konwencje obrazowania, granice fotografii.

## 1. Poznanie

Nauki ścisłe zaczynają się od założenia,  
że w końcu będzie można zrozumieć naturę,  
w każdej, nawet całkiem nowej dziedzinie,  
ale nie możemy czynić żadnego założenia  
a priori, co do znaczenia słowa «zrozumieć».

Werner Heisenberg<sup>1</sup>

Dość przewrotny intelektualnie aforyzm wielkiego fizyka i filozofa XX wieku zwraca uwagę na pewien, rzadko podnoszony, aspekt relacji pomiędzy nauką (wiedzą) a rozumieniem. Nie jest to bowiem relacja oczywista, a tym bardziej nie cechuje jej dwustronna równoważność. Jeśli wiedzę stanowią skumulowane rezultaty uprawiania nauki, to nietrudno zauważyć ujawniania przez tę naukę faktów z rzeczywistości, których nie potrafimy wyjaśnić i zrozumieć.

Odrębną ideą jest samo poznanie, jako: „(...) intencjonalne przyjęcie przez podmiot przedmiotu wraz z nadaniem mu (intencjonalnego) sposobu istnienia w psychice. Poznanie ludzkie ma charakter świadomościowy (...).”<sup>2</sup> Aspekt świadomości w poznaniu jest zawsze obecny w różnych modelach teorii poznania niezależnie od przyjętej perspektywy światopoglądowej. „Do zasadniczych kategorii teorii poznania należą: podmiot (subiekt), przedmiot (obiekt), prawda, kryterium prawdy (...) Filozofia marksistowska podejmuje i dialektycznie analizuje wszystkie te problemy, interpretując podmiotowo-przedmiotowy charakter poznania w ramach materialistycznego ujmowania go jako procesu odzwierciedlania rzeczywistości w świadomości ludzkiej.”<sup>3</sup> Oczywisty związek poznania

---

1 Werner Heisenberg, *Fizyka a filozofia*, Wydawnictwo „Wiedza Powszechna”, Warszawa 1965, s. 25. [https://pl.wikiquote.org/wiki/Werner\\_Heisenberg](https://pl.wikiquote.org/wiki/Werner_Heisenberg) [dostęp 12.01.2016]

2 Hasło: *Poznanie* [w:] *Mały słownik terminów i pojęć filozoficznych dla studiujących filozofię chrześcijańską*, opr. Antoni Posiad i Zbigniew Więckowski, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1983, s. 283.

3 Wojciech Pulikowski, hasło: *Poznania teoria*, [w:] *Słownik filozofii marksistowskiej*,

i świadomości wymaga jednak znaczącego uszczegółowienia – raz jeszcze definicja słownikowa: „Na ludzką działalność poznawczą składają się zarówno określone zabiegi jak i czynności poznawcze (akty poznawcze), jak i ich rezultaty w postaci zdań i twierdzeń orzekających coś o danym fragmencie rzeczywistości.”<sup>4</sup> Owo uszczegółowienie zawiera się w podkreśleniu zaistnienia rezultatów poznania w formach konstrukcji językowych. Jest to niezwykle istotna cecha poznania jako ludzkiej aktywności, równa rangą innej, wydawałoby się oczywistej, że jest ono zawsze uprzednie względem wiedzy.

Aspekt świadomości w poznaniu ukonstytuowanej w formach konstrukcji językowych wydaje się bezdyskusyjny, choć nie dla wszystkich badaczy tak oczywisty. Ernst Pöppel na przykład rezultatami badań empirycznych udowadnia istnienie świadomości „obrazowej”, bez form językowych.<sup>5</sup> Badania te dotyczą jednak tylko przypadków klinicznych i choć interesujące, nie mogą być podstawą wniosków ogólnych i nie są także dla autora, choć konkluduje: „Mówimy o «świadomości» tylko wówczas, kiedy to, co pod tym pojęciem rozumiemy, może być przekazywane innym. Sposobem przekazywania jest zwykle mowa, ale może temu służyć także coś odmiennego, na przykład gesty”.<sup>6</sup>

Tak więc istnieje świadomość, która w formach konstrukcji językowych zawiera wiedzę o rzeczywistości, jako rezultat poznania. Ta konstatacja wydaje się oczywista, lecz nie wszyscy i nie zawsze tak uważali. Taką koncepcję przedstawił Kazimierz Ajdukiewicz, który jeszcze przed II wojną światową sformułował do dziś istniejącą teorię epistemologiczną<sup>7</sup>, określaną jako konwencjonalizm radykalny. Głosi ona „(...) że znaczenie wyrażeń jest wyznaczone przez tzw. reguły sensu (aksjomatyczne, dedukcyjne i empiryczne), a obraz świata jest wyznaczony przez apar-

---

Państwowe Wydawnictwo „Wiedza Powszechna” Warszawa 1982, s. 266.

4 Wojciech Pulikowski, hasło: *Poznanie*, [w:] *Słownik filozofii marksistowskiej*, cyt. wyd. s. 266.

5 Ernst Pöppel, *Granice świadomości. O rzeczywistości i doznawaniu świata*, Państwowy Instytut Wydawniczy. Warszawa 1989 r. Tam rozdz. 17: *Czy świadomość jest zależna od mowy?*

6 Tamże, s. 175.

7 Ajdukiewicz ogłosił swoje teksty w języku niemieckim w 1934 roku. Por. wyd. polskie: Kazimierz Ajdukiewicz, *Język i poznanie*, PWN, Warszawa 1960 (t.1), 1964 (t. 2).



turej pojęciową, tj. zbiór znaczeń wyrażen danego języka, spełniającego pewne dodatkowe warunki formalne, mianowicie zamkniętość i spójność. Znaczy to, że w razie konfliktu wiedzy i faktów można go rozwiązać, zmieniając język”.<sup>8</sup>

Treść powyższej doktryny sytuuje Ajdukiewicza w szeroko pojętej tradycji racjonalistycznej zapoczątkowanej recepcją *Rozprawy o metodzie* Kartezjusza<sup>9</sup>, tekstu który otworzył pole dla nowożytnej filozofii nauki. „Z żądania Descartes’a, aby za prawdziwe uznać tylko to, co jasne i wyraźne, wynika, że prawdziwe może być tylko to, co daje się ująć logicznie i racjonalnie. Tak więc jedynym gwarantem staje się działalność rozumu”.<sup>10</sup> Możemy dodać, że owo „logiczne i racjonalne ujmowanie” wykorzystuje konstrukcje językowe.

Zmiany w podejściu do nauki nie zachodziły jednak powszechnie. Benedykt Spinoza – bezpośredni kontynuator Kartezjusza zajmujący się teorią poznania zachował jeszcze naleciałości poprzednich epok. „Spinoza odróżnił trzy sposoby poznania: *zmysłowe*, które powstaje przez doznawanie oraz wytwarza mętne, nieuporządkowane pojęcia gatunkowe; *racjonalne*, w którym wnioskując, posługujemy się pojęciami ogólnymi; *intuicyjne*, które poznaje *sub specie aeternitatis*, tzn. w odniesieniu do absolutu”.<sup>11</sup> W tych trzech typach poznania zdecydowanie dominuje racjonalistyczna (drugi sposób) metoda badania rzeczywistości, oparta na założeniu, że rzeczywistość najlepiej poznawać metodami używanymi w matematyce i geometrii.

Prawie wiek później Immanuel Kant poszukując całkowicie prawdziwych sądów, które niosłyby wiedzę o świecie, stworzył teorię bazującą na tak zwanych sędach syntetycznych *a priori*. Znalazł je – jak Spinoza –

---

8 *Leksykon dzieł filozoficznych*, (na podstawie: Denis Huisman, *Dictionnaire des mille œuvres celes de la philosophie*, Editions NATHAN, Paris 1993) red. Jan Kielbasa, Wydawnictwo Znak. Kraków 2001, s. 103–104.

9 Tekst wydany anonimowo w 1637 roku jako wstęp do większej serii pism filozofa. Patrz wydanie polskie: *Rozprawa o metodzie*, (1) PIW, Warszawa 1980; (2) PWN, Warszawa 1981.

10 Peter Kunzmann, Franz-Peter Burkard, Franz Wiedmann, *Atlas filozofii*, Prószyński i S-ka. Warszawa 1999, s. 107.

11 Tamże, s. 111. Inne tłumaczenie (łc.) *sub specie aeternitatis* – z punktu widzenia wieczności.

w arytmetyce oraz geometrii konkludując, że dotyczą one dwóch nieredukowalnych składników naszych wrażeń: czasu oraz przestrzeni. Orzeczenie tego typu sądów wykracza poza podmiot, rozszerzają one naszą wiedzę. Obok sądów syntetycznych Kant wyodrębnił sądy analityczne, które w orzeczeniu wydobywają tylko to, co zawarte jest w podmiocie – mają one charakter definicji, służą objaśnieniu posiadanej wiedzy. Skomplikowany system teorii poznania, jaki wniósł Kant do filozofii, trudny jest do kilkudzaniowego zreferowania.<sup>12</sup> Przybliżeniem może być następujący cytat: „Możemy tedy przypuszczać, że pierwotną funkcją podmiotu postrzegającego i poznającego jest stworzyć z wielorakich impresji zmysłowych jeden powiązany wewnętrznie wszechświat. To przypuszczenie zostanie potwierdzone, a natura i warunki aktywności syntetyzującej i jednoczącej zostaną ujęte bardziej kompletnie, gdy zbadamy operacje *poznawcze* (...). To właśnie operacje nadają znaczenie przestrzenno-czasowej treści doświadczenia. Nasze postrzeżenia zmysłowe byłyby pozbawione sensu, gdyby nie zostały dalej przerobione. Z drugiej strony, bez treści postrzeżeń umysł nie miałby przedmiotu myśli i nie byłoby *poznania*”.<sup>13</sup> Konkluzją zaś mogłaby być słynna idea filozofa z Królewca: „Myśli bez treści naocznej są puste, dane naoczne bez pojęć – ślepe”.<sup>14</sup>

Dla kontynuatorów Kanta oczywistym stało się, że wszelkie przejawy istnienia świata, zarówno materialne, procesualne, jak i ogólne – ideowe, istnieją tylko dlatego, że zostały nazwane w procesie poznania, czyli istnieją dlatego, że istnieją w formach języka. W obszarach teorii poznania zaczęły następować przeobrażenia. W początkach epoki nowożytnej realnemu istnieniu pojęć ogólnych przeciwstawiał się nominalizm pojęciowy w średniowiecznym sporze o uniwersalia, przyznając pojęciom tylko status nazw sfunkcjonalizowanych w komunikacji językowej.<sup>15</sup> Pogląd, że świat i jego poznanie, którego rezultaty istnieją w ludzkiej świadomo-

12 Patrz: Otfried Höffe, *Immanuel Kant*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1994. Por. Tadeusz Kroński, *Kant*, Wydawnictwo „Wiedza Powszechna”, Warszawa 1966.

13 B. A. G. Fuller, *Historia filozofii*, t. II, *Filozofia nowożytna*, Warszawa 1966, s. 227.

14 Emanuel Kant, *Krytyka czystego rozumu*, t. I, przeł. Roman Ingarden, Warszawa 1957, s. 139. Fuller podaje nieco inną wersję: „Myśli bez treści są puste, intuicje [percepcje] bez pojęć ślepe”, B. A. G. Fuller, cyt. wyd., s. 227.

15 Patrz: Władysław Seńko, *Jak rozumieć filozofię średniowieczną*, Wydawnictwo Antyk, [b.m.w.] 2001.

ści, a więc w formach językowych, nie był w dziejach filozofii oczywisty. Dopiero wiek XIX przyniósł wspomniany wyżej przełom. „Pozytywizm za jedyną formę wiedzy poznawczo wartościowanej uznaje empiryczny opis faktów. Wzorem poznania są dla niego nauki szczegółowe. Istota pozytywistycznej epistemologii polega na identyfikacji poznania ludzkiego z naukami. Źródłem tego przeświadczenia trzeba szukać w gwałtownym rozwoju nauk empirycznych w wieku XIX i w swoistym dla owego okresu kulcie nauki”.<sup>16</sup>

Prymat nauk empirycznych miał rzeczywiście olbrzymi wpływ na filozoficznie ujmowaną kwestię poznania. Dziewiętnastowieczny pozytywizm przeobraził się w XX wieku w neopozytywizm deklaratywnie głoszący, że prawdziwą wiedzą jest jedynie wiedza oparta na doświadczeniu. „Neopozytywizm wystąpił z koncepcją znaną w filozofii od dawna, głoszącą potrzebę jednego uniwersalnego języka nauki. (...) należało go skonstruować zgodnie z pozytywistycznymi koncepcjami sensu utożsamianego z empiryczną sprawdzalnością.”<sup>17</sup>

W skrótko przedstawionej powyżej historii filozoficznego namysłu nad relacją między poznaniem, wiedzą i świadomością brakuje dwu dość istotnych elementów.

Pierwszy można sprowadzić do uwagi dość oczywistej, że problem poznania i świadomości musi być związany z formami języka ze względu na społeczny charakter kultury i cywilizacji, której istnienie i trwanie, jako warunek *sine qua non*, zależne jest od problemu zapisu oraz wymiany treści poznania i świadomości, czyli komunikacji wewnątrzkulturowej. Problem ten rozwiązany został niejako samoistnie – dzięki językowi. Powraca tym samym powyżej sygnalizowany wątek, że rzeczy „nie istnieją”, jeśli nie mają nazwy, nawet jak są postrzegane. Oznacza to, że do zrozumienia rzeczywistości niezbędne są „zmagazynowane” w pamięci indywidualnej, ale również i zbiorowej (czyli jako efekt zestereotypizowanego doświadczenia zbiorowego), wizualne (zmysłowe) dane o rze-

16 Hanna Buczyńska-Garewicz, hasło: *Pozytywizm*, [w:] *Filozofia a nauka. Zarys encyklopedyczny*, red.: Zdzisław Cackowski, Jerzy Kmita, Klemens Szaniawski, Paweł J. Smoczyński, *Zakład Narodowy imienia Ossolińskich*. Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk. Wrocław, Łódź 1987, s. 472.

17 Tamże, s. 479.

czach i procesach oraz przyporządkowane im pojęcia. Jest to podstawą komunikacyjnej funkcji języka, a spełnienie powyższej zależności staje się gwarancją porozumienia między ludźmi – uczestnikami tej samej kultury. Współcześnie problem ten jest powszechnie uznawany. Jan Młodkowski stwierdza: „wśród językoznawców i filozofów popularny jest pogląd, zwany determinizmem językowym, według którego zmysłowy obraz świata jest dla człowieka o tyle zrozumiały i użyteczny, o ile potrafi on ponazywać elementy tego obrazu. To, co nienazwane, nie ma praktycznego znaczenia w organizacji przyszłego działania”<sup>18</sup>. Jednak zauważyć należy, że jeśli doznajemy wrażeń dostarczanych nam przez zmysły, a nie możemy wrażeń tych nazwać, to nawet gdy powtarzają się wielokrotnie i je rozpoznajemy, to i tak nie potrafimy wygenerować komunikatu na ich temat. Czy oznacza to, że nie potrafimy o nich myśleć? „(...) w umyśle nie ma niczego, czego by pierwiej nie było w zmysłach”, utrzymuje taki pogląd Rudolf Arnheim i dalej: „(...) przekaz płynący ze zmysłów jest niejasny i niewyraźny i że dopiero rozumowanie może go wyklarować”<sup>19</sup>. Myślenie jest w pewnym sensie procesem konkretnym, angażuje intelekt. Czy jeżeli są doznania, a nie mają one nazw, to czy poprzestajemy tylko na odczuciach i emocjach? Nawet dla współczesnych psychologów pytanie to wydaje się ciągle retoryczne.

Drugi istotny element, którego brak jest w filozofii poznania, to problem „zapisu” efektów procesów poznawczych. Zarówno cytowana wyżej definicja poznania, „jako procesu odzwierciedlania rzeczywistości w świadomości ludzkiej”<sup>20</sup>, jak i inne, nie dookreślają sposobu owego „odzwierciedlania”. Dokładniejsze zgłębienie filozoficznego ujęcia poznania uprawnia do konstatacji, że odzwierciedlanie to ma formy językowe. Powyżej cytowana konkluzja Młodkowskiego – jeśli przyjąć koncepcję zgodną z determinizmem językowym (a trudno znaleźć logiczne argumenty przeciw) – ujawnia trudny do rozwiązania problem. „Potrafić ponazywać elementy” procesu odbioru danych zmysłowych jest zada-

18 Jan Młodkowski, *Aktywność wizualna człowieka*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1998, s. 270.

19 Rudolf Arnheim, *Myślenie wzrokowe*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 10.

20 Patrz przypis 3.

niem prostym, o ile w języku (danej kulturze) istnieją jako powszechnie sfunkcjonalizowane pojęcia odpowiadające tym danym, czyli że dane te były i są współdzielone przez ogół uczestników danej kultury i to jest warunkiem ich „ponazywania”. A jeśli pojęcia takie nie istnieją? Mamy do czynienia wówczas z sytuacją, w której istnieje doświadczenie, ale czy istnieje poznanie, jeśli jego rezultatów nie można ująć w formach języka?

Brak możliwości „zapisu”, czyli również podzielenia się rezultatami doświadczeń zmysłowych, nie jest niczym nowym. Naukowa analiza tego problemu napotyka jednak na trudności.

W głośnej przed przeszło 40 laty publikacji Ericha von Dänikena,<sup>21</sup> w której autor dowodzi tezy o pozaziemskim pochodzeniu życia i cywilizacji na naszej planecie, znajduje się opis i analiza fragmentu proroctwa Ezechiela. „5 Pośrodku było coś, co było podobne do czterech istot żyjących. 6 Oto ich wygląd: miały one postać człowieka. 7 Każda z nich miała po cztery twarze i po cztery skrzydła. Nogi ich były proste, stopy ich zaś były podobne do stóp cielca; lśniły jak brąz czysto wygładzony”.<sup>22</sup> i dalej: „13 w środku pomiędzy tymi istotami żyjącymi pojawiły się jakby żarzące się w ogniu węgle, podobne do pochodni, poruszające się między owymi istotami żyjącymi. Ogień rzucał jasny blask i z ognia wychodziły błyskawice. 14 Istoty żyjące biegały tam i z powrotem jak gdyby błyskawice”<sup>23</sup>. Däniken tłumaczy niejasność sformułowań językowych proroka brakiem odpowiednich pojęć w jego zasobie leksykalnym, pojęć, które oznaczałyby rzeczy będące przedmiotem widzenia, jakiego doznał. Próbując zaakceptować taką interpretację, należy jednak zastrzec, że Däniken ignoruje problem adekwatności tłumaczenia tekstu wizji proroka z języka starohebrajskiego.

Analogiczna sytuacja, choć dotyczy przypadków bardzo odległych i w czasie, i w przestrzeni, występuje w publikacji Raymonda Moody’ego<sup>24</sup> relacjonującego wywiady z osobami, które przeżyły śmierć kliniczną.

21 Erich von Däniken, *Wspomnienia z przyszłości. Nerozwiazane zagadki przeszłości*, wyd. II, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975. Tam zwłaszcza Rozdział IV.

22 Księga Ezechiela: 1; 5, 6, 7. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, wyd. III poprawiane, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań – Warszawa 1982.

23 Księga Ezechiela: 1; 13, 14. [w:] *Pismo Święte...* cyt. wyd.

24 Raymond A. Moody, *Życie po życiu*, Warszawa 1979. Oryginalne wydanie *Life after*

„Osoby te, wszystkie bez wyjątku, określają swe przeżycia jako nie do opowiedzenia, jako «niewyraźalne»”.<sup>25</sup>

Pomijając publicystyczną funkcję tych tekstów, nie sposób nie zauważyć, że również w nich jest zawarty dowód twierdzenia, że rzeczy i zjawiska istnieją dla człowieka tylko wówczas, gdy przyporządkowane są im nazwy.

W tym kontekście wróćmy do postawionego wcześniej pytania, czy istnieje poznanie, jeśli jego rezultatów nie można ująć w formach języka?<sup>26</sup> Trudność jak „opisać/zapisać” czy też przekazać innym rezultaty wszelkich doświadczeń zmysłowych wydaje się nieprzewycięzalna na obszarze form języka. Ranga tej „niemożliwości” jest wręcz priorytetowa w kontekście opisanego wyżej pozytywistycznego prymatu nauk empirycznych i neopoztywistycznej deklaracji o „jednym uniwersalnym języku nauki”. Rudolf Carnap<sup>27</sup> jest autorem aforystycznej opinii, że „na świecie istnieje tyle rzeczy ile, zmieści się ich w języku”<sup>28</sup>.

„Granice mojego języka oznaczają granice mojego świata” skonstatawał Ludwig Wittgenstein<sup>29</sup> w słynnej tezie 5.6 swego traktatu...

Jak rozszerzyć te granice? Odpowiedź zawarta jest w wyżej przedstawianym warunku „ponazywania” w języku (w danej kulturze) efektów doświadczeń, które muszą zaistnieć wielokrotnie w wielokrotnie zmultiplikowanych indywidualnych aktach doświadczenia, aby uzyskać status powszechnie zestereotypizowanych. Jest to jednak proces długotrwały i w dużym stopniu samoistny, a więc nie do końca kontrolowany. Jak można zrealizować współdzielenie doświadczeń i obiektywizację ich

---

*Life* z 1975 r.

25 Tamże, s. 22.

26 Odpowiedź wymagałaby znacznego objętościowo rozwinięcia – szczegóły patrz: Peter H. Lindsay, Donald A. Norman, *Procesy przetwarzania informacji u człowieka. Wprowadzenie do psychologii*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1984. Tam zwłaszcza rozdz. 10 *Język*.

27 Rudolf Carnap – niemiecki filozof, logik i matematyk, jeden z głównych przedstawicieli neopoztywizmu.

28 Rudolf Carnap, *Empiricism, semantics and ontology*, [w:] *Semantics and philosophy of language*, red. L. Linsky, Illinois University Press, 1952, s. 496. Cyt. wg. Jan Trąbka, *Mózg a świadomość*, Wydawnictwo Literackie Kraków – Wrocław 1983, s. 181.

29 Ludwig Wittgenstein, Teza 5.6, [w:] *Tractatus Logico-Philosophicus*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1970, s. 65.

rezultatów, jak można proces ten przyspieszyć?

Wydaje się to możliwe, jeśli dane z doświadczenia zostaną powielone i rozdystrybuowane jak najszerzej i jak najszybciej. Jeśli formy języka nie są w stanie temu sprostać, to należałoby dystrybuować nie językowo opisane dane z doświadczenia, a zduplikowane doświadczenie... Chodzi o to, aby osiągnąć tożsamość pobudzeń zmysłowych, bazując niejako na źródle doświadczeń, a nie na opisie językowym ich rezultatów. Takie *vehiculum*, które to umożliwiałoby, istnieje – jest nim obraz!

Obraz przedstawiający obiekt mojego doświadczenia, który współdzielony z innymi uczestnikami procesów poznawczych (uczestnikami kultury) wywołałby u nich te same reakcje zmysłowe. Łatwo zauważyć, że głównym adresatem tych oczekiwań jest zmysł postrzegania wzrokowego. Jest on niejako faworyzowany poprzez kilkudziesięcioprocentową przewagę nad innymi zmysłami w odpowiedzialności za rezultaty kontaktów człowieka ze światem go otaczającym. Dowodzą tego zarówno prace naukowe<sup>30</sup>, jak i popularna publicystyka. Przykład banalny, choć „książkowy” – w sytuacji koniecznej koncentracji (aby np. szybko przypomnieć sobie ważny szczegół – datę, nr tel. itp.) zamykamy oczy, aby odciąć strumień informacji wzrokowej przetwarzanej samoczynnie w procesie ciągłym przez mózg i w ten sposób zwolnić część jego „mocy przerobowej”. Ma to także odzwierciedlenie w języku – mówimy „widzę, że...” w znaczeniu „rozumiem”; w języku angielskim także – „I see” w znaczeniu „rozumiem”. Z innej strony – choć to także przykład oczywisty – ewolucja wyposażała nas w powieki, których zamknięcie konieczne jest do przejścia w stan snu; nie mamy zamykanych uszu, nosa, jak i innych organicznych, ni fizjologicznych sposobów wyłączenia innych zmysłów. Zmysł słuchu jest na drugim miejscu w hierarchii ważności komunikacyjnej i jego ranga jest dużo niższa.<sup>31</sup>

Wytworzenie takiego obrazu rzeczywistości, który nosiłby cechy zastępczości umożliwiające tożsamość doświadczenia, długo wydawało

---

30 George M. Wyburn, Ralph W. Pickford, *Zmysły i odbiór wrażeń przez człowieka*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1970, s. 11.

31 Por. Peter H. Lindsay, Donald A. Norman, *Procesy przetwarzania informacji...* cyt. wyd. w pracy tej pięć pierwszych rozdziałów poświęconych jest postrzeganiu wzrokowemu, podczas gdy tylko dwa zmysłowi słuchu.



się niemożliwe. W nowożytnej kulturze Zachodu wytwarzanie i istnienie obrazów, jak również ich funkcjonowanie, zostało zawłaszczone przez sztukę, która ustanawiała własne kryteria ich wartości: piękno, biegłość warsztatowa, funkcjonalność ideowa itp. Kryterium zgodności z rzeczywistością było co prawda obecne, lecz nie pierwszoplanowo i było nieco inaczej rozumiane.

Działo się tak mocą tradycji sięgającej czasów antycznych. „Platon, postępując w zgodzie z przekazanymi mu refleksjami Sokratesa, uznał idee za wyrażające prawdę, a ich obiektywne intelektualne poznanie za prawdziwą wiedzę. Obraz natomiast, niepodlegający wyłącznej władzy rozumu, uznał za (nieudolne) naśladowanie rzeczywistości materialnej (nieudolnie) naśladowanej z kolei prawdziwą rzeczywistość idei, a zatem za naśladowanie naśladowania idei i zamknął go w obszarze sztuki”.<sup>32</sup> Autorka powyższego cytatu, w dalszej części swojej pracy słusznie wskazuje na cezurę w dziejach funkcjonowania obrazu w kulturze, jaką stworzyło pojawienie się fotografii. „Prawdę przekazywaną przez obraz przeróżnie definiowano w ciągu wieków, jednak uważano powszechnie, że najlepiej może zostać pojęta intelektem, dla którego znaki językowe są znakami komunikacji. W odniesieniu do sztuki wysunięto natomiast postulat dążenia do prawdziwego przedstawienia, który przetrwał niemal do czasów obecnych. Fotografia miała ziścić marzenie o dotknięciu rzeczywistości, wprowadzając obraz wymykający się Platońskiej krytyce, oparty na charakteryzującym fotografię automatycznym mechanizmie. Stanowiąc jednocześnie odcisk fizyczny i zapis chemiczny, zdawała się sytuować bliżej rzeczy niż jakkolwiek inny obraz czy jakiegokolwiek słowo”.<sup>33</sup> Następną cezurę, około osiemdziesiąt lat później, w kulturowym funkcjonowaniu obrazu wytworzyło pojawienie się filmu dźwiękowego, który już wcześniej w wersji niemej rozszerzył fotografię o aspekt czasowy. Film, którego ikoniczność obrazu i dźwięku zrelatywizowana czasowo gwarantowała najwyższy, z punktu widzenia rozwoju cywilizacji, stopień duplikacji rzeczywistości jako przedmiotu doświad-

---

32 Aleksandra Łukaszewicz Alcaraz, *Epistemologiczna rola obrazu fotograficznego. Ku podmiotowi tak jakby i epistemologii jak gdyby. Rola fotografii w określaniu naszych tożsamości i świata wokół nas*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014, s. 9.

33 Aleksandra Łukaszewicz Alcaraz, *Epistemologiczna rola...*, cyt. wyd., s. 9–10.



czenia. Warstwa obrazu w filmie odtwarza formę wizualną rzeczywistości, warstwa dźwięku zarówno formę jak i substancję, tj. fale akustyczne i ich czasoprzestrzenny (w systemie stereo) układ.<sup>34</sup> W tym przypadku pobudzenie zmysłowe jest tożsame. Uwaga dotycząca dźwięku jest prawdziwa w stosunku do wszystkich współczesnych metod zapisu i odtwarzania dźwięku.

Z filozoficznego punktu widzenia nawet najdoskonalsza zastępczość nigdy nie będzie równoważna tożsamości... Jednak w praktyce osiągnięcie „prawierówności” obrazu i rzeczywistości zależne jest od uwarunkowań technicznych zarówno procesu wytwarzania tego obrazu, jak i możliwości technologicznych danego medium, w którym obraz powstaje. Techniczna reprodukcja dokonywana przy „użyciu maszyny” stwarzała warunki do zaistnienia takiego, zbliżonego do doskonałości modelu kopiowania rzeczywistości. Fotografia, zwłaszcza po 1871 roku (Richard Maddox – sucha płyta szklana<sup>35</sup>), tworzyła jakościowo wystarczające obrazy realistyczne bezpośrednio „z natury”. Nie od razu zostało to dostrzeżone i nie od razu zaakceptowane, pomimo że realizm malarski był przetworzony przez osobowość i umiejętności malarza, czyli jakby „z drugiej ręki”. Nikt jednak nie stawiał jeszcze wówczas pytania: co jest bardziej wartościowe: zgodność z naturą czy indywidualizm autora wersji tej zgodności?

## 2. Fotografia

Ilekoć wynalazcy jakiegoś nowego instrumentu zastosują go do obserwacji przyrody, nadzieje, jakie z nim wiązali, zawsze okazują się drobnostką wobec szeregu następnych odkryć, którym instrument ten dał początek.

François Arago<sup>36</sup>

---

34 Dość powszechna opinia filmoznawców, zwłaszcza tych, reprezentujących podejście semiotyczne. Stanowisko takie reprezentuje m.in. Jadwiga Bocheńska w pracy *Obraz filmowy jako znak* [w:] *Wstęp do badania dzieła filmowego*, red. Aleksander Jackiewicz, Warszawa 1966.

35 Szczegóły m.in. w: Lech Lechowicz, *Historia fotografii*. Część 1 / 1839 – 1939; Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. L. Schillera, Łódź 2012, s. 34.

36 François Arago, z exposé na forum Izby Deputowanych prezentującego wynalazek

Ukonstytuowanie się fotografii w drugiej połowie XIX wieku miało niezwykle ważne znaczenie w kontekście praktykowanego przez pozytywistyczną naukę empirycznego opisu faktów, jako jedynej formy wiedzy weryfikowanej powtarzalnością doświadczenia. Żywiłowy rozwój nauki stał się faktem dzięki możliwości rejestracji doświadczeń i wymiany ich rezultatów. Celnie podsumowuje ten przełom Bernd Stiegler. „Na początku lat osiemdziesiątych XIX w. mnożyły się próby dotarcia, dzięki fotografii, do nowych obszarów widzialności dla oka. Fotografia wyrusza w odkrywczą podróż do niewidocznej dla oka *terra incognita* i przynosi stamtąd obrazy, które po części zmieniają także dotychczasową ocenę widzialnego świata. Obrazy Muybridge’a i Mareya, które analizują ruch, dają człowiekowi inne spojrzenie na jego własny ruch, rentgen prześwietla ludzkie ciało i za pomocą fluoroskopu pomaga oglądającemu wejrzeć do jego własnego wnętrza. Fotografie spirytystyczne podejmują próby zapisania ukazujących się duchów i utrwalenia promieniowania ludzkiego ciała. Janssenowskie określenie fotografii jako «prawdziwej siatkówki naukowca» oznacza oddanie inicjatywy przez ludzkie oko na rzecz sztucznego oka aparatu fotograficznego i precyzyjnie nazywa «anatomiczne przeniesienie widzenia, delegowanie widzenia do sztucznej siatkówki Niepce’a» (Virilio, 32). Od lat osiemdziesiątych XIX w. fotografia ma kompensować ludzkie niedostatki widzenia i służyć za pośrednika między widzialnością i niewidzialnością».<sup>37</sup>

Przełom, jaki w uprawianie nauki wniosła fotografia, jest obecnie powszechnie znany, lecz nie od razu stworzone przez nią możliwości obrazowania zostały docenione. Pomimo tego w drugiej połowie XIX wieku następowała coraz szersza ekspansja metod i sposobów wykorzystywania fotografii. Funkcjonowała ona także pomimo, nie do końca dających się pominąć, znacznych kosztów wytwarzania obrazów, w wielu dziedzinach, które dziś określilibyśmy formami „kultury masowej”. Materiały

---

Daguerre’a 3 lipca 1839 r., cyt. wg: Walter Benjamin, *Mała historia fotografii*, [w:] *Twórca jako wytwórca*, Poznań 1975, s. 28.

37 Bernd Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2009, s. 196. Autor powołuje się w cytowanym fragmencie na teksty: Jules Janssen, *Evres Scientifiques*, red. Henri Deherain, Paris 1929/1930, s. 2, oraz Paul Virilio, *Die Sehmaschine*, Berlin 1989, s. 32.

historyczne dostarczają dane, umożliwiające odnotowanie zaistnienia, choćby w ówczesnie powstającej prasie ilustrowanej, zdjęć o charakterze „podróżniczym”, krajoznawczym, reportażowym, etnograficznym, popularnonaukowym, pamiątkowym itd. itp. Każde opracowanie poświęcone historii fotografii reprodukuje obrazy stanowiące przykłady dynamicznego sfunkcjonalizowania fotografii.<sup>38</sup> Wiele z tych zdjęć można by uznać za swego rodzaju ikony kultury. Najstarszym zachowanym dagerotypem mikroskopowym jest dagerotyp przedstawiający wesz, wykonany w 1839 roku przez Johana H. Göpperta. Pierwszy dagerotyp astronomiczny przedstawiający księżyc jest z 1851 (wykonany przez George’a Philipsa Bonda i Johna Adamsa Whipple’a). Na kolodionowych negatywach kopiowanych na papier solny Roger Fenton realizował reportaże z wojny krymskiej 1853–1856, nieco późniejsze, z lat 1861–1865 pochodzą reportaże z wojny secesyjnej (Ameryka) autorstwa Timothy O’Sullivana ze słynnym stereogramem (sic!) *Dead Confederate Soldier* z 1965, który można postrzegać jako ikonę fotografii. Niezwykle silny ładunek poznawczy posiadały fotografie krajoznawczo-podróżnicze Auguste’a Salzmana z Jerusalem (1854) i Francisa Fritha z Gizy (1958, sfinks i piramidy). Żywiołowo rozwinęła się fotografia pamiątkowa – w Polsce Walery Rzewuski (lata 80. XIX wieku), a we Francji działalność André Adolphé’a Eugéne’a Desidériego, jednego z głównych przedstawicieli żywiołowo rozwijającego się rodzaju fotografii – *carte-de-visite* i jego słynne zdjęcie z 1862 roku (nierozcięty arkusz sześciu póź księżniczki Gabrielli Buonaparte) – współcześnie również postrzegany jako ikona fotografii. Najbardziej spektakularnym osiągnięciem były (wspominane przez Stieglera w powyższym cytacie), do dziś wizualnie atrakcyjne, rezultaty badań

---

38 Zdjęcia wszystkich poniższych przykładów można obejrzeć m.in. w: Bruce Bernard, *The Sunday Times Book of Photodiscovery. a Century of Extraordinary Images 1840-1940*, Thames and Hudson, London 1980; Merry A. Foresta, with entries by Jeana K. Foley, *At First Sight. Photography and the Smithsonian*, Smithsonian books. Washington and London 2003; Peter Turner, *History of Photography*, Hamlyn. a Bison Book, London 1987; Naomi Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, Wydawnictwo Baturo. Grafis Projekt, Bielsko-Biała 2005; Waclaw Zdżarski, *Zaczęło się od Daguerre’a. Szkice z dziejów fotografii XIX w.*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1977; Lech Lechowicz, *Historia fotografii...*, cyt. wyd. Przykłady te są także reprodukowane w innych opracowaniach historii fotografii, jak również na rozlicznych stronach www.

nad złożonością ruchu z wykorzystaniem fotografii. Światowy rozgłos i pierwszeństwo w historii fotografii przypadło Eadwardowi Muybridgemu, który w 1878 roku zaprezentował słynne serie zdjęć *The Horse in Motion* – przedstawiające fazy ruchu konia, jedna z tych serii – zestaw dwunastu faz galopu – to także ikona fotografii. W latach 1884–1885 Muybridge wykonywał szeroko zakrojone badania nad ruchem, które zostały opublikowane w zbiorze *Animal Locomotion*. Nie można tu pominąć niezwykle istotnego, w kontekście niniejszego tekstu, szczegółu – prace te, Muybridge prowadził na Uniwersytecie w Pensylwanii! W Europie nieco później niż *The Horse in Motion* Muybridge’a – w 1882 roku – Étienne-Jules Marey skonstruował strzelbę fotograficzną, wykonującą na szklanym dysku dwanaście zdjęć na sekundę, umożliwiając rejestrację ruchu w fazach, których interwały czasowe przekraczały możliwości ludzkiej percepcji. Znaczenie prac Mareya przerosło wszelkie oczekiwania jego i jemu współczesnych. Jego wielofazowe sfotografowanie ruchu postaci schodzącej po schodach, przedstawione na jednym obrazie (przeciwnie niż Muybridge, który umieszczał każdą fazę na oddzielnym obrazie) było bezpośrednią inspiracją kubistycznego obrazu Marcela Duchampa z 1912 roku *Akt schodzący po schodach*, który to obraz – z kolei – został upamiętniony przez Eliota Elisofona, który dla „Life’u”, sfotografował w 1952 roku Duchampa schodzącego po schodach wykorzystując błysk stroboskopowy. Należy wspomnieć, że Muybridge również wykonał w 1887 roku serię *Kobieta schodząca po schodach*, zdjęcia odrębnych faz ruchu postaci...

Przekraczanie ludzkiego wizualnego doświadczenia świata rozszerzało się coraz bardziej. Arthur Mason Worthington w 1900 roku wykonał pierwszą fotografię „high speed” przedstawiającą rozbryzg kropli (wody?). „Fotografia szybko wyszła poza robienie zdjęć zgodnie z tym, jak widzi je oko ludzkie. Zaczęła natomiast badać, jak aparat mógłby uczynić duże rzeczy mniejszymi, a małe rzeczy dużo większymi. W ramach tych prac zapewniła milionom ludzi zminiaturyzowaną rozrywkę, a także przyniosła korzyści szpiegom i naukowcom”.<sup>39</sup>

<sup>39</sup> Marien Mary Warner, *100 idei, które zmieniły fotografię*, Top Mark Centre, Raszyn 2012, s. 117.

Aby jednak fotografia przyniosła korzyści naukowcom, musiała ukonstytuować się w kulturze podstawowa – choć dziś jest oczywistą – zależność, jaką jest kulturowe sfunkcjonalizowanie fotografii oparte na wykształceniu się jej własnej konwencji. Zastępowanie jednego przedmiotu (zjawiska, idei itp.) przez inny jest możliwe tylko w zakresie określonym konwencją. Wielowiekowa tradycja funkcjonowania w wizualnej kulturze śródziemnomorskiej archetypów i symboli, metafor i sygnatur – eksploatowana głównie w malarstwie – była od dawna porządkiem ustalonym. W przypadku fotografii zastępowanie owo uruchamia się automatycznie, ponieważ pomiędzy tymi przedmiotami zachodzi zjawisko podobieństwa wyglądown. Tradycja nowożytnego malarstwa realistycznego eksploatowała tę zależność od czasów renesansu, ale tkwiła w niej silnie świadomość elementów kreacji wprowadzonej do obrazu przez jego twórcę. Wielowiekowe uprawianie realizmu zostało wystawione na próbę konfrontacji. Coś, co w przypadku tradycji malarstwa było efektem żmudnych, wieloletnich studiów, coś, do czego niezbędny był warsztat i umiejętności, coś, co powstawało jako proces artystycznie (czytaj: według zgodności z konwencją) kontrolowany i rozciągnięty w czasie, zagrożone zostało (przy dochodzeniu do analogicznego rezultatu – obrazu realistycznego, tym razem – fotograficznego) przez mechanicznego pośrednika tworzącego obraz – w tym kontekście – wręcz momentalnie! Konfrontacja z malarstwem wkrótce (po ukonstytuowaniu się impresjonizmu i wywodzących się zeń kierunków) przestała być czymś ważnym. Fotografia musiała sama rozwiązywać swe własne problemy. Stało się jasnym, że zastępowanie owo uruchamia się automatycznie dlatego, że pomiędzy przedmiotami: tym rzeczywistym i tym na obrazie zachodzi zjawisko podobieństwa wyglądown... I to jest właśnie podstawa skonwencjonalizowanego funkcjonowania fotografii jako medium tworzącego „mechanicznie” ikoniczne obrazy o indeksalnym charakterze.<sup>40</sup> Zdjęcie fotograficzne przedstawiające dany przedmiot uznano za dowód jego istnienia.

„W roku 1910, w Brukseli na V Międzynarodowym Kongresie Fotografii postanowiono, że będzie można stosować pojęcie dokumentu jedy-

---

40 Problem znaku ikonicznego szczegółowo opracowany m.in. w Umberto Eco, *Pejzaż semiotyczny*, Warszawa 1972. Tam zwłaszcza rozdz. B. *Spojrzenie nieciągle*, s. 153–270.

nie w odniesieniu do tych obrazów, które będą mogły zostać «wykorzystane dla wszelkiego rodzaju badań naukowych». Stwierdzono również przy tej okazji, że «piękno fotografii jest w tym przypadku kwestią drugorzędną, [gdyż] wystarczy, żeby zdjęcie było bardzo ostre, bogate w szczegóły oraz by obchodzono się z nim delikatnie, żeby przetrwało jak najdłużej opierając się działaniu czasu».<sup>41</sup>

Próbowano w ten sposób wydzielić dwa obszary wewnątrz fotografii: użytkowy i estetyczny. Praktyka okazała się inna, podział ten się nie utrzymał, pomimo że oparty był na szeregu logicznie uzasadnionych przesłankach. Być może zaważyła tradycja, przecież dotychczasowe media obrazowe, głównie malarstwo, nie istniały w wersji użytkowej. Można by zgłosić wątpliwości, że rysunek dla takich zastosowań istniał. Faktycznie, jego forma zlinearyzowana była podstawową dla szkiców konstrukcyjnych i „rejestracji” wyglądu różnych przedmiotów, zwierząt itp., stanowiło to jednak wręcz pomijalny procent obrazów, zwłaszcza w wymiarze społecznego ich funkcjonowania. z perspektywy czasu łatwo zauważyć jednak graniczność obszarów fotografii jako sztuki, polegającą głównie na bardzo wąskim polu eksploatacji, w przeciwieństwie do fotografii użytkowej i – co ciekawe – naukowej, która funkcjonując na własnym polu, uzyskuje również prawo bytu w szeroko sfunkcjonalizowanych innych zastosowaniach. W przypadku fotografii społeczny obieg zdjęć wykonanych dla celów użytkowych jest znacznie szerszy i następuje szybciej niż zdjęć o funkcji estetycznej. Historia sztuki zwyczajowo poświęcona jest malarstwu, rzeźbie, rysunkowi i – użytkowej przecież – architekturze, ale nie ma w niej fotografii.<sup>42</sup> W opracowaniach odrębnych istnieje tylko historia fotografii, ale nie w znaczeniu historii sztuki fotograficznej. Oznacza to, że wszystkie zdjęcia, niejako „z automatu” stanowią historię fotografii. Jest to diametralnie odwrotna sytuacja do sposobu, w jaki funkcjonowały rysunek i malarstwo. W przypadku fotografii olbrzymią rolę odgrywa komunikacja masowa poprzez inne media – prasę codzienną

41 André Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2007, s. 63.

42 Więcej na ten temat: Stefan Czyżewski, *Dewaluacja fotografii w epoce cyfrowej*, [w:] *Prace naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie, Edukacja Plastyczna IX, Fotografia*, red. Jerzy Piwowarski, Częstochowa 2014, s. 9–44.

i magazyny, telewizję i internet. Wiele zdjęć wykonanych dla potrzeb badawczych, w odbiorze poza kontekstem naukowym uruchamia niezwykle silne reakcje emocjonalne będące rezultatem zarówno atrakcji wizualnej obrazu, jak i wiedzy o kontekście poza obrazowym – czyli to, co związane jest z przedmiotem zdjęcia. Manifestuje się w ten sposób odwieczna cecha ludzkiej psychiki, jaką jest wrażliwość na odmienność w ukonstytuowanym i zestereotypizowanym obrazie świata.

W „innym obrazie świata” atrakcja wizualna jednak jest większa wówczas, gdy obraz zawiera ślady obiektywnych i „oswojonych” danych wizualnych, jeśli ich bowiem nie zawiera, to jest zbyt abstrakcyjny, co znacznie redukuje emocjonalność odbioru jako skutek braku rozpoznania czegokolwiek. Przykładem pierwszego typu może być „przestrzelone jabłko” Harolda Edgertona<sup>43</sup> (1964) – ikonicznie zreprodukowane, łatwo rozpoznawalne elementy: pocisk i jabłko – zestawienie nierealne względem powszechnego doświadczenia wizualnego uruchamia reakcję emocjonalną analogiczną jak obrazy surrealistów. Przykładem drugiego typu może być zdjęcie satelitarne Londynu<sup>44</sup> (1985) wyglądające jak obraz Jacksona Pollocka – tu dane wizualne nie mają odniesienia do doświadczenia wizualnego i reakcja emocjonalna jest analogiczna jak w stosunku do obrazów abstrakcji ekspresjonistycznej. Dzieje się tak, bowiem – jak to konstatuje Ernst H. Gombrich – „Znaczenie obrazu dla widza zależy w ogromnym stopniu od dotychczasowych doświadczeń i wiedzy osoby patrzącej. Dlatego obraz wizualny nie jest prostym przedstawieniem „rzeczywistości”, ale systemem symbolicznym”.<sup>45</sup> Istotnie, w procesie odczytania przedstawienia obrazowego ludzka aktywność poznawcza współtworzy znaczenie obrazu. Proces ten jest podstawowy dla funkcjonowania kompetencji kulturowych.

---

43 Oryginalny tytuł: *30 Bullet Piercing an Apple*, [w:] *Photography from 1839 to today*, George Eastman House Rochester, NY, Taschen, Köln London Madrid New York Paris Tokyo 2000, s. 305. Patrz także: <http://www.artsconnected.org/resource/9652/30-bullet-piercing-an-apple> [dostęp: 31.01.2016].

44 Oryginalny tytuł: *Landsat 5 thematic mapper image of London*, [w:] Peter Turner, *History of Photography*, cyt. wyd., s. 202. Por. [https://earth.esa.int/web/earth-watching/landsat-25-years/landsat-5-showcase/cities/-/asset\\_publisher/3Ad3/content/london-england-1985-2004-](https://earth.esa.int/web/earth-watching/landsat-25-years/landsat-5-showcase/cities/-/asset_publisher/3Ad3/content/london-england-1985-2004-) [dostęp: 31.01.2016].

45 Ernst H. Gombrich, *Obraz wizualny*, [w:] *Symbole i symbolika*, wybrał i wstępem opatrzył Michał Głowiński, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1990, s. 312.



Wiek XX ze swoim dynamicznym postępem cywilizacyjnym otworzył również przed fotografią nowe możliwości technologiczne. Tak zwane sztuki techniczne (fotografia, film, później także telewizja) z łatwością aplikowały do własnych technologii wytwarzania obrazów wszystko to, co pojawiało się w wyniku rozwoju nauki i techniki. W pierwszej połowie XX wieku można już było sfotografować wszystko – w skalach makro i mikro, w ultrakrótkich czasach i wydłużonych poza standardy postrzegania, w poza widzialnych zakresach promieniowania itd. Z pełnym przekonaniem twierdzić można, że zakres wiedzy o świecie, wizualnie dokumentowanej i rozpowszechnianej, został bezgranicznie rozszerzony. Rozwój astronautyki w drugiej połowie XX wieku dodał jeszcze inne elementy – fotografowanie bez atmosfery (Kosmiczny Teleskop Hubble’a udowodnił, jak ważną rolę w astronomii mogą odgrywać obserwatoria pozaziemskie) oraz spektakularne obrazy planet z bliskich odległości dostarczane przez sondy kosmiczne i z ich powierzchni wykonane automatycznie z lądowników. Na tym obszarze szczególne znaczenie mają fotografie z Księżyca zdobytego 20 lipca 1969 roku lądowaniem w trakcie misji Apollo 11. Pośród nich jest ta najważniejsza, choć o charakterze „pamiątkowym”, bowiem Neil A. Armstrong sfotografował drugiego astronautę Edwina E. Aldrina stojącego na Księżycu<sup>46</sup>, ale to właśnie ona stała się ikoną cywilizacji XX wieku.

Nie mające już charakteru ikon, ale niezwykle spektakularne poznawczo są zdjęcia odległych galaktyk (np. M82<sup>47</sup>), a nawet obrazy przestrzeni kosmicznej otaczającej „czarne dziury” zarejestrowanej w promieniowaniu rentgenowskim.<sup>48</sup> Wszystko to – co najważniejsze – jest powszechnie dostępne, np. na stronach programu *NuSTAR*.<sup>49</sup>

Druga strona poznawczego horyzontu fotografii – mikroskala, umożliwia wgląd w procesy, o których, że istnieją, wiedziano od dawna, ale z konieczności poprzestawano tylko na etapie opisu. Zdjęcia światłowodowe umożliwiły wgląd w głąb ludzkiego ciała, a rejestracja obrazów

---

46 AS-11, Vintage Color – NASA Photo ID: AS11-40-5903, patrz [http://stellar-views.com/Photos\\_Apollo\\_P3.html](http://stellar-views.com/Photos_Apollo_P3.html) [dostęp 31.01.2016]

47 <http://www.nustar.caltech.edu/image/nustar141008a1>, [dostęp 31.01.2016].

48 <http://www.nustar.caltech.edu/image/nustar151026b>, [dostęp 31.01.2016].

49 <http://www.nustar.caltech.edu/>, [dostęp 31.01.2016].



uzyskanych przy pomocy mikroskopu elektronowego powiększającego kilka tysięcy razy umożliwiła obejrzenie pojedynczego plemnika zapładniającego jajo.<sup>50</sup>

„I wszędzie dookoła zaobserwować można taką magiczną fascynację obrazami technicznymi: sposób, w jaki magicznie naładują one życie oraz sposób, w jaki my w tej funkcji obrazów przeżywamy, rozpoznajemy, wartościujemy i działamy. Dlatego tak ważnym jawi się pytanie, jakiego rodzaju magii to dotyczy”.<sup>51</sup> Wydaje się, że Vilém Flusser za magię uznaje przekraczanie horyzontu ludzkiego poznania za pośrednictwem technicznych obrazów.

Od galaktyk do atomu... obrazy z tak ogromnego zakresu skali odwzorowania rozszerzają nasz obraz świata, naszą o nim wiedzę. To prawda, ale powyższe przykłady nie osiągałyby takiej spektakularności i nie wzbudzałyby reakcji emocjonalnych na tak wysokim poziomie, gdyby nie były opatrzone komentarzem, informującym o tym, co przedstawiają! Bez tej informacji obrazy te są abstrakcyjne. Powyżej opisana na przykładach: zdjęcia „przestrzelonego jabłka” i satelitarnego zdjęcia Londynu sytuacja poznawcza dotycząca granicy ikoniczności, uzyskuje tym samym dodatkowe uwierzytelnienie. Tym stwierdzeniem wracamy do języka... Cóż, stwierdzić należy, że doświadczamy swego rodzaju paradoksu poznawczego – obrazu nie można zastąpić słowami, ale można go, a czasem nawet jest to konieczne, formami językowymi dopełnić.

Do zacytowanej powyżej konstatacji Gombricha<sup>52</sup> dodać można stwierdzenie o modelowym, obok symbolicznego, charakterze obrazu. Obraz-model jest przedstawiający, wyjaśniający lub opisujący, lecz zawsze zależy to od zakresu kompetencji kulturowych odbiorcy. Dynamiczna ekspansja techniki i wszelkiego typu uzależnienia od niej człowieka rodzi obawy, czy kompetencje te nadążają za tymi przeobrażeniami własnym rozwojem i czy człowiek jako podmiot humanistycznej kultury nie jest zagrożony? Już na początku lat 50. XX wieku Martin Heidegger zwracał na ten problem uwagę

---

50 P.Hd. David Philips, *Human sperm fertilizing an egg*, <http://www.corbisimages.com/Search#pg=dr+david+phillips&p=2>, [dostęp 31.01.2016].

51 Vilém Flusser, *Ku filozofii fotografii*, Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, folia academiae, Katowice 2004, s. 27.

52 Patrz przypis 44.

„pytając o technikę”.<sup>53</sup> „Zagrożenie człowieka nie pochodzi od niebezpiecznego, być może, dla życia działania maszyn i aparatury technicznej. Właściwe zagrożenie już dotknęło człowieka w jego istocie. Panowanie zestawu grozi tym, że człowiekowi mogłoby zostać odmówione wkroczenie w bardziej źródłowe odkrywanie, a w ten sposób także doświadczenie przekazu bardziej początkowej prawdy”<sup>54</sup>. Tekst *Pytania o technikę* jest powszechnie znany i był niejednokrotnie komentowany, np.: „Dla Heideggera to technika właśnie, obok nauki, które przyczyniają się do «odbóstwiania» świata, jawi się jako najważniejsza cecha współczesności, a ściślej nowożytności. Kompleks techniczno-technologiczny, który wyznacza ramy współczesności, traktowany jest bardzo często jako zagrożenie dla współczesnej kultury. Rozwój tego kompleksu prowadzi do niekontrolowanej jego hipertrofii i tak daleko posuniętego usamodzielnienia, iż wymyka się on spod kontroli swego twórcy – człowieka. Dla wielu humanistów tak oto spełnia się apokalipsa; coś co miało służyć człowiekowi, obraca się przeciwko niemu, powodując nieobliczalną destrukcję antroposfery przejawiającą się w procesie stałego regresu wartości humanistycznych”.<sup>55</sup> Trudno rozstrzygnąć, czy nauka i technika spowodowały regres kultury, z pewnością modelem, który wyewoluował w tradycji pozytywistycznej, mocno zachwiała. Dominacja obrazów w cywilizacji XX i XXI wieku jest faktem i nie ma od tego odwrotu, pomimo że znaczenie i rola mediów obrazowych nie jest w tak oczywisty sposób powszechnie akceptowane. Łukaszewicz Alcaraz – autorka powyższego cytatu – stosunkowo wcześniej umieszcza kryzys zaufania do fotograficznych obrazów świata. „(...) starano się umacniać nadwątloną w powszechnej świadomości wiarę w obiektywną poznawalność świata. Ta wiara została załamana, a tron prawdy zburzony paradoksalnie wskutek wsparcia ze strony rozprzestrzeniających się praktyk fotograficznych – rzekomo prawdziwie przedstawiających świat – kiedy to już w latach 20. i 30.

53 Martin Heidegger, *Pytanie o technikę*, [w:] *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, Warszawa 1977.

54 Martin Heidegger, *Pytanie o technikę*, [w:] *Technika i zwrot*, Kraków 2002, s. 36.

55 Krystyna Rembowska, *Technika a kultura wypowiedź krytyczna*, <http://www.sse.geo.uni.lodz.pl/uploads/space6/rembowska.pdf>, [dostęp 20.01.2016], lub *Space – Society – Economy*, No 6, 2002, *FORMATION OF THE INFORMATION SOCIETY IN THE REGIONS OF UNITING EUROPE*, s. 99, <http://www.sse.geo.uni.lodz.pl/index.php?page=zeszyt-6>, [dostęp 20.01.2016]

XX wieku zaczęto dostrzegać konstruowanie przekonań na temat rzeczywistości na podstawie jej wizerunków oraz badać metody wizualnych manipulacji obrazem. Fotografia, początkowo przywitana jako ostateczny dowód na możliwość przedstawienia, ukazała własną pozorność<sup>56</sup>.

Można bronić takiego stanowiska przywołując fakty z historii fotografii dziewiętnastowiecznej, już wówczas, w drugiej połowie, tworzone fotomontaże.<sup>57</sup> Intencją tych praktyk nie było – co należy podkreślić – „fałszowanie” rzeczywistości. Na działalność tego typu trzeba było poczekać do pierwszej połowy XX wieku, do epoki wielkich reżimów, które wykorzystywały możliwości szerokiego oddziaływania społecznego fotografii, tworząc obrazy „jedynie właściwego” świata.<sup>58</sup> Dokumentalna wartość fotografii została zakwestionowana, a towarzysząca jej od początku powstania aura wiarygodności podważona.<sup>59</sup> Procesy te nie były jednak udziałem powszechnej świadomości, gdzie hasło „fotograf przy tym był i jest zdjęcie” było synonimem „wiary w rzeczywistość poprzez jej obraz”. Nawet współcześnie, kiedy od początku lat 80. XX wieku dominuje ekspansja fotografii cyfrowej, można stwierdzić, że choć powolnie, ale następuje rozszerzanie się świadomości utraty wiarygodności zdjęcia. Dodać należy, że jest to także jednym z powodów dewaluacji znaczenia fotografii jako medium współwyznaczającego obszar współczesnej kultury.<sup>60</sup>

Poglądy tego typu są dość powszechne – m.in. cytowany już w tym tekście Stiegler polemizując z opinią Didi-Hubermana na temat fotografii jako dowodu zaistnienia danego zdarzenia konkluduje: „«Obraz fotograficzny ma wartość poszlaki w znaczeniu materiału dowodowego: określa winnego przestępstwa, decyduje o jego zatrzymaniu» (Di-

56 Aleksandra Łukaszewicz Alcaraz, *Epistemologiczna rola...*, cyt. wyd., s. 9–10.

57 Patrz m.in. *Photography from 1839 to ...*, s. 314–315.

58 Więcej na ten temat: Stefan Czyżewski, *Film dokumentalny. Kreacja rzeczywistości ekranowej*, [w:] *Prace naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej. Edukacja plastyczna II. Fotografia*, Częstochowa 2003, s. 57–64.

59 Patrz: Barbara Kosińska (art. bez tyt.), „Fotografia 6 x 9”, 1991 nr 5, X-XII, s. 3–4; Jan Kosidowski, *Strzaskane lustro rzeczywistości*, tamże s. 14–17; Phil LoPiccolo, *Czy ta fotografia kłamie?* (druk z „Computer Graphics Works”), tamże s. 18.

60 Więcej na ten temat: Stefan Czyżewski, *Dewaluacja fotografii w epoce cyfrowej...*, cyt. wyd., s. 9–44.

di-Huberman, 43), odnosi się to co najwyżej do interpretacji, a jedynie niezmiernie rzadko do praktyki fotografii. Zdolność fotografii do bycia świadkiem jest logicznie uzasadniona, ale nie ma instytucjonalnej legitymizacji”.<sup>61</sup> W dalszej części tekstu metaforyzuje ten problem i wzorem Platona<sup>62</sup> zamyka obraz fotograficzny w obszarze sztuki: „Ten niepewny status fotografii jako „uczciwego świadka” został pokazany i zarazem poddany refleksji w całej swej złożoności i subtelności w słynnym filmie Michelangela Antonioniego *Powiększenie*.”<sup>63</sup>

### 3. *Powiększenie*

Pomysł *Powiększenia* przyszedł mi na myśl, gdy czytałem krótkie opowiadanie Julia Cortáзара. Nie tyle zainteresowało mnie opisane w nim wydarzenie, co sam mechanizm fotografowania. Napisałem nowe opowiadanie, w którym mechanizm ten zyskuje wagę i całkiem odmienne znaczenie.<sup>64</sup>

Michelangelo Antonioni

Julio Cortázar: *Babie lato*<sup>65</sup>

Jest to jedno z wielu opowiadań, jakie napisał Cortázar mieszkając już w Paryżu od początku lat 50. XX stulecia. Wzmianka ta jest istotna, w latach tych bowiem kształtowała się we Francji *nouveau roman*<sup>66</sup>

---

61 Bernd Stiegler, *Obrazy fotografii. Album...*, cyt. wyd., s. 237. Autor cytuje z tekstu: Georges Didi-Huberman, *Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, München 1997, s. 43.

62 Patrz przypis 32.

63 Bernd Stiegler, *Obrazy fotografii. Album...*, cyt. wyd., s. 237.

64 Michelangelo Antonioni, *Scenariusze: Przygoda. Noc. Zaćmienie. Czerwona pustynia. Powiększenie*. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. Warszawa 1976, s. 375.

65 Tytuł org. *Las babas del diablo* ze zbioru: *Las armas secretas* opublikowanego w 1959 roku.

66 „Nowa powieść”, inna nazwa „antypowieść” – główni przedstawiciele, m.in.: A. Robbe-Grillet *Żaluzja* i M. Butor *Odmiany czasu*. Więcej m.in. w: *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Wydawnictwo Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk 1976, s. 269.

– sposób konstruowania prozy narracyjnej kwestionujący dotychczasowe formy literackie charakterystyczne dla tradycyjnej powieści. Celem pisarza nie było opowiadanie historii i przedstawianie psychiki bohatera, a refleksja nad narracją, formami konstrukcji czasu itp. Z tego powodu formy te nazywane były często autotematycznymi. Tak ukształtowany klimat literacki wpłynął także na twórczość Cortáзара. Dowód owego wpływu jest w poniżej cytowanym fragmencie *Babiego lata*, łatwo zauważyć można dwu narratorów – bohatera (monolog wewnętrzny bohatera to pierwsza część tekstu – wyróżnienie kursywą S.C.) i autora – Cortázar (z pozycji narratora wszechwiedzącego, druga część). Fragment ten stał się inspiracją dla Antonioniego.

*„Wszystko zmieścilem w wizjerze; drzewo, barierkę, poranne słońce, i zrobiłem zdjęcie... nagle orientując się, że oboje zdali sobie z tego sprawę i teraz patrzyli na mnie, on – zaskoczony, pytający, ona zaś zirytowana, wroga zarówno twarzą, jak i ciałem, które poczuły się okradzione, sromotnie uwięzione w małym chemicznym obrazku.*

*Mógłbym to opowiedzieć bardzo dokładnie – nie warto. Kobieta zaczęła mówić, że nikt nie ma prawa robić zdjęć bez pozwolenia, i zażądała, bym jej zwrócił film. Wszystko to paryskim akcentem, głosem suchym, jasnym, który podnosił się zarówno w barwie, jak w tonie z każdym zdaniem. w sumie oddanie jej tego filmu było mi najzupełniej obojętne, ale każdy, kto mnie zna, wie, że ze mną można wszystko – byle po dobremu”<sup>67</sup>*

Nieco dalej Cortázar przejmuje rolę narratora.

*„Minęło wiele dni, zanim Michel wywołał zdjęcia z owej niedzieli. La Conciergerie i Sainte-Chapelle wyszły tak, jak powinny były wyjść. Na filmie znalazł jeszcze parę fotografii, o których nie pamiętał, nieudaną próbę uwiecznienia kota, niebezpiecznie zaczepionego o dach pisuaru, jak również zdjęcie jasnowłosej kobiety z chłopcem. Negatyw był tak znakomity, że zrobił powiększenie. Powiększenie było tak znakomite, że zrobił drugie, dużo większe, prawie wielkości plakatu. Nie przyszło mu do głowy (teraz obsesyjnie do tej myśli powraca), że*

67 Julio Cortazar, *Opowiadania zebrane*, t. II, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977, s. 310.

jedynie zdjęcia Conciergerie warte były aż takiego zachodu. Z całej roli interesowała go tylko migawka z cypla wyspy. Przypiął powiększenie na ścianie pokoju i pierwszego dnia spędził dłuższą chwilę oglądając je i przypominając sobie, cały pochłonięty tą melancholijną czynnością porównywania wspomnienia z utraconą rzeczywistością, wspomnienia skamieniałego jak każda fotografia, na którym nie brakowało nic, na którym wręcz królowało „nic”, prawdziwy podtekst tej sceny”.<sup>68</sup>

Michelangelo Antonioni: *Powiększenie*.<sup>69</sup>

To jedno z ponadczasowych arcydzieł kina – w pięćdziesiąt lat po premierze film Michelangelo Antonioniego wciąż pozostaje jednym z najbardziej intrygujących i wpływowych dokonań w dziejach sztuki filmowej. To jest ikona kultury.

Akcja filmu toczy się w „swingującym Londynie” lat 60. XX wieku, bohaterem jest Thomas (David Hemmings) fotograf. O jego wszechstronnym zaangażowaniu w fotografię dowiadujemy się już w trakcie wprowadzających czterech głównych scen filmu. Na początku Thomas opuszcza noclegownię dla bezdomnych, gdzie wykonywał reportaż udając jednego z jej pensjonariuszy. Odkrytym rolls royce’em przyjeżdża potem do studia, gdzie czeka na niego ekstrawaganka top-modelka, której wykonuje serię zdjęć z zaangażowaniem emocjonalnym na pograniczu pobudzenia erotycznego. Następną odsłona zaangażowania bohatera w fotografię odbywa się w sąsiednim studio, lecz tym razem jest to sesja zdjęć mody z pięcioma modelkami, w przygotowanej scenografii i z udziałem asystującej ekipy, w atmosferze, której pełen profesjonalizm zakłócany jest ekstrawagancją Thomasa. Czwarta scena prezentująca poziom zaangażowania bohatera w dziedzinę fotografii oddalona jest od powyższych o kilka innych – reguły narracyjno-dramaturgiczne są tego powodem – wprowadzających inne

---

68 Julio Cortazar, *Opowiadania...*, cyt. wyd., s. 311.

69 Tytuł org. *Blowup* (1966); Reżyseria: Michelangelo Antonioni; Zdjęcia: Carlo Di Palma; Muzyka: Herbie Hancock; Produkcja: Carlo Ponti; Dystrybucja: Metro-Goldwyn-Mayer; Scenariusz oparty na opowiadaniu Julio Cortázara *Babie lato* napisali: Michelangelo Antonioni i Tonino Guerra. Występują: Dawid Hemmings, Vanessa Redgrave, Sahar Miles, Peter Bowles, Jane Birkin, Gillian Hills, Ohm Castle, Verushka von Lehndorff.



wątki fabularne i postacie. Między innymi wprowadzone zostają postacie bardzo ważne – sąsiada Billa, malarza, i jego partnerki Patrycji. Ważne znaczenie dla idei filmu ma typ malarstwa, jakie uprawia Bill. Jest to rodzaj abstrakcji ekspresyjnej, zminimalizowanej do względnie neutralnych wobec siebie punktów, unistycznie pokrywających całe powierzchnie płócien. Obrazy te są w scenie pierwszej wizyty Thomasa silnie wyeksponowane jako „grające rekwizyty”.





Właściwy wymiar znaczenia tych obrazów ujawni się w końcu filmu.

Po scenie odwiedzin sąsiada bohater udaje się do parku. Tu następuje czwarte spotkanie fotografa z fotografią. Scena przedstawia Thomasa „sam na sam z fotografią” – beztrąsko biega on po pustym parku fotografując ptaki... Tu następuje punkt zwrotny w akcji. Beztrąskie fotografowanie zamienia się w sfotografowanie przypadkowo zauważonych z daleka kobiety i mężczyzny nieco dziwnie się zachowujących. Kobieta dostrzega fotografującego, podbiega – Thomas robi jej kolejne zdjęcia. Kobieta domaga się, aby Thomas oddał jej film. Ten odmawia, wraca do studia, gdzie w ciemni wywołuje negatyw i robi odbitki. Studiuje obrazy wnikliwie przez lupę analizując negatyw, zaintrygowany szczegółami robi powiększenie, na którym dostrzega szczegóły, dotychczas niewidoczne. Robi kolejne powiększenia, potem reprodukuje ostatnie i wykonuje powiększenie z powiększenia...

Zarówno u Cortazara, jak i u Antonioniego bohater wykonuje fotografię z określonego dla siebie powodu. Jej zrobienie motywowane jest doraźnie atrakcyjną dla fotografa sytuacją. W historiach obu autorów, *ex post*, fotografie nabierają innego sensu i generują inne – nowe procesy odbioru. Dzieje się tak dlatego, że równoległe z głównym tematem będącym dla autora powodem do wykonania zdjęcia, zarejestrowane zostało podczas fotografowania, poza świadomością fotografującego,



wiele innych informacji – jak się okazuje – niedostępnych wówczas dla jego świadomości, ale dostępnych dla fotografii!

Obie te sytuacje faworyzują przypadek, bardzo ważny składnik powstawania treści „fotoobrazowych”. Bardzo ważny składnik wszelkiego poznania, nawet tych przebiegających według naukowych procedur, kiedy często, właśnie przypadkowo, jako rodzaj efektu ubocznego, ujawniają się nieznanne elementy świata.

Powróćmy do Antonioniego:

„Park. Plener, dzień.

DZIEWCZYNA            Co pan robi? Proszę przestać. Proszę oddać mi te zdjęcia. Pan nie ma prawa fotografować ludzi w ten sposób!

Fotograf opuszcza aparat.

FOTOGRAF    Kto to pani powiedział? To mój zawód. Jeden jest torradorem, inny posłem do parlamentu, a ja fotografem.

DZIEWCZYNA            To jest miejsce publiczne. Ludzie mają prawo do tego, żeby ich zostawiono w spokoju.

Fotograf spogląda na nią z zaciekawieniem. Dziewczyna stoi wyprostowana, z zaciśniętymi wargami.

FOTOGRAF    To nie moja wina, jeśli nie ma spokoju. Czy pani wie, że wiele dziewczyn chętnie zapłaciłoby mi za takie zdjęcie?

DZIEWCZYNA            Ja również zapłacę.

FOTOGRAF    Jestem drogi. a zresztą mam tu razem inne zdjęcia, które są mi potrzebne”.<sup>70</sup>



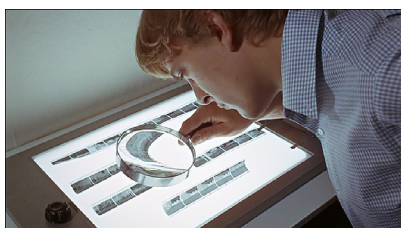
---

70 Michelangelo Antonioni, *Scenariusze...*, cyt. wyd. s. 392.



„Studio fotografa. Wnętrze, wczesne popołudnie.

Na matowej płycie szklanej, oświetlonej od spodu, rozłożone są negatywy rzędami po pięć. Fotograf uważnie przygląda się negatywom przez lupę. Jedno ze zdjęć specjalnie go interesuje. Oznacza je ołówkiem. Wkłada negatyw do powiększalnika”.<sup>71</sup>



„Wyciąga się na kanapie i przypatruje dwóm powiększeniom, zawieszonym na belce biegnącej wzdłuż studia. Zapala papierosa.

Oba zdjęcia przedstawiają łąkę na wzgórzu. Na jednym widać na dalekim planie dziewczynę, która ciągnie mężczyznę za rękę.

Na drugim, mniej oddalonym, ta sama obejmująca się para.

Z obu zdjęć emanuje atmosfera wielkiego spokoju.

A jednak fotograf wstaje, aby jeszcze lepiej się im przyjrzeć. Zachowanie dziewczyny nie jest całkiem naturalne: zwłaszcza gdy uparcie ciągnie

<sup>71</sup> Michelangelo Antonioni, *Scenariusze...*, cyt. wyd. s. 410.

mężczyznę w inną stronę łąki. Prócz tego dziewczyna w objęciach mężczyzny patrzy na coś, co pozostaje poza przestrzenią objętą kadrem. Fotograf idzie do ciemni i wraca z innym powiększeniem”.<sup>72</sup>

W filmie następuje sekwencja, w której Thomas wykonuje kolejne powiększenia, według zasady, że każde następne powstaje po przeanalizowaniu ostatniego.

Poniżej tekst ze scenariusza i odnośna klatka z ujęcia filmowego.

„Na ścianie jedno powiększenie za drugim. Fotograf zrekonstruował całe wydarzenie.

Na pierwszym zdjęciu, na dalekim planie, dziewczyna ciągnie mężczyznę za rękę.



---

72 Tamże.

Drugie zdjęcie jest też planem ogólnym, z parą w uścisku.



Potem – zbliżenie tych dwojga. Dziewczyna patrzy w jakiś punkt w zaroślach.

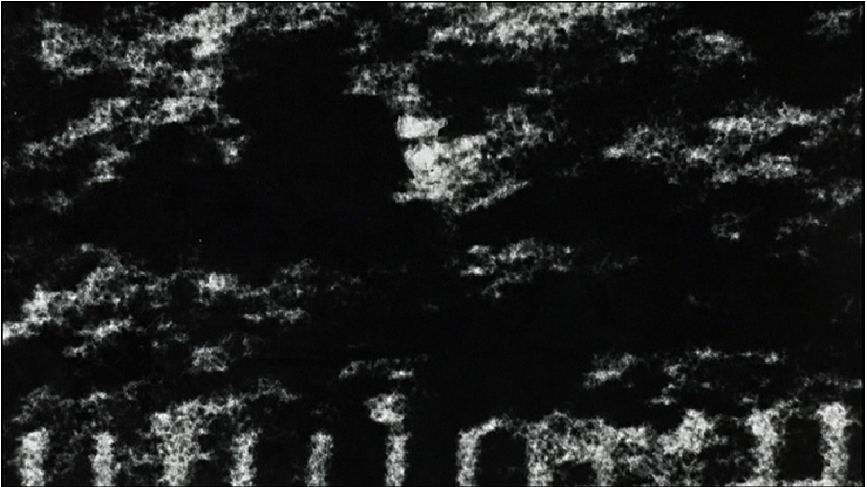




Punkt w zaroślach z jasną niewyraźną plamą. Być może jest to człowiek ukryty w zaroślach.



Plama powiększona. Widać wyraźnie, że to mężczyzna.



Jeszcze większe powiększenie, zawieszone jako ostatnie w kolejności:  
ręka mężczyzny trzymająca pistolet z lunetą i tłumikiem.



Dziewczyna, jeszcze w ramionach mężczyzny, zauważa fotografa.



Dziewczyna i mężczyzna. Oboje patrzą w kierunku fotografa.



Mężczyzna sam. Także zaniepokojony, ale mniej od swojej towarzyszki.





Dziewczyna na pierwszym planie, patrzy na fotografa. Jej przestrach jest tu wyraźny.



Dziewczyna, dogoniwszy fotografa, zakrywa twarz ręką, widząc, że młody człowiek robi jej zdjęcie.





Dziewczyna nieruchoma przy krzewie w głębi łąki.



Dziewczyna w bliższym planie. Robi wrażenie kogoś, kto przypatruje się czemuś niezwykłemu.



## Pusta łąka



Fotograf ogląda w ten sposób całe zmontowane wydarzenie. Nie udaje mu się ukryć pewnej satysfakcji”.<sup>73</sup>

Fotograficzna rekonstrukcja wydarzenia, jakiej dokonał Thomas, nie satysfakcjonuje go jednak, a intryguje do tego stopnia, że analizuje to, co sfotografował na zdjęciu, używając dużej lupy.



---

73 Michelangelo Antonioni, *Scenariusze...*, cyt. wyd. s. 413.

To niezwykle ważny, z punktu widzenia idei filmu, rekwizyt. Tak jak do poznania rzeczywistości używał pośrednika – aparatu, tak do poznania zdjęć również potrzebuje pośrednika – lupy! Tu jest zakodowana Antonioniego wersja „pytania o technikę” i zarazem nań odpowiedź – człowiek w swym rozwoju umysłowym rozwinął się znacznie bardziej i ukształtował potrzeby, do zrealizowania których ewolucyjnie kształtowane zmysły nie są w stanie mu pomóc. Człowiek skazany jest na technikę...

Raz jeszcze wrómy do Antonioniego.

„Wchodzi do ostatniej ciemni z gotowym już powiększeniem.

Zawiesza je na drewnianym statywie. Rzuca nań światło dwóch reflektorów. Przesuwa aparat fotograficzny i reguluje odległość w taki sposób, żeby powiększyć maleńki szczegół i otrzymać z niego kontrnegatyw. Robi zdjęcie”.<sup>74</sup>



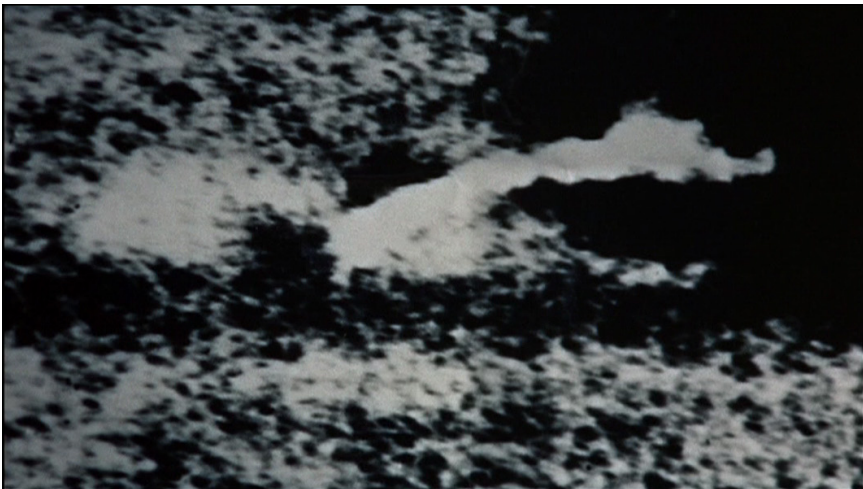
„Wchodzi z nowym powiększeniem do studia, zawiesza zdjęcia na stojaku z piórami, gdzie już umieścił poprzednie. Oba ostatnie powiększenia ujawniają, że plama u stóp dziewczyny i na pustej łące przypomina ciało rozciągnięte na trawie”.<sup>75</sup>

---

74 Tamże, s. 418.

75 Tamże, s. 419.





„Fotograf z widocznym przerażeniem wpatruje się w te dwa powiększenia. Idzie, aby przyrzeć się zdjęciu mężczyzny ukrytego wśród drzew z pistoletem w ręce. Pada na kanapę. Przez chwilę pozostaje nieruchomy”.<sup>76</sup>



Świadomość, że zarejestrował zabójstwo, przerasta bohatera, chcąc się podzielić emocjami udaje się do sąsiadów, Billa i Patrycji, których zastaje w intymnej sytuacji, więc wycofuje się rzuciwszy okiem na jeden z obrazów Billa.



Trochę z ciekawości, a trochę z bezradności, co dalej robić, udaje się do parku, gdzie z łatwością odnajduje leżące na granicy krzaków zwłoki.

Wraca do domu i odkrywa, że w międzyczasie został okradziony – zabrane zostały negatywy i powiększenia, za wyjątkiem ostatniego, które „zawieruszyło się” pomiędzy ścianą a kanapą. Przychodzi wówczas Patrycja.

„FOTOGRAF

Dziś rano widziałem nieżywego mężczyznę.

PATRYCJA

Gdzie?

---

76 Tamże.

FOTOGRAF Zabitego. w parku.

(...)

Patrycja spogląda na niego z miną niedowierzającą.

PATRYCJA Jak to się stało?

FOTOGRAF Nie wiem. Nie widziałem.

PATRYCJA Nie widziałeś?

Cichym głosem, jakby zawstydzony, młody człowiek szepcze:

FOTOGRAF Nie.

PATRYCJA Czemu nie zawiadamiasz policji?

Fotograf nie dyskutuje nawet nad tą propozycją. Ruchem głowy wskazuje na leżącą na podłodze fotografię zabitego.

FOTOGRAF Oto ciało.

Patrycja się schyla, podnosi powiększenie.

PATRYCJA Wygląda prawie jak obraz Billa.

FOTOGRAF Rzeczywiście<sup>77</sup>.

W ten sposób Thomas przyznaje, że nie widział wydarzenia, ale wie, że przecież je sfotografował... Uświadomienie tego faktu powoduje reakcję natychmiastową – decyzję o konieczności spotkania z Ronem (wydawca albumu zdjęć Thomasa). W rozmowie z nim, zapytany:

„RON Co zobaczyłeś w tym parku?

FOTOGRAF Nic.

Ron oddała się. Fotograf wodzi za nim przerażonym spojrzeniem<sup>78</sup>.

Teraz, po raz drugi, przyznaje się bardziej przed sobą niż Ronem, że to nie on zobaczył zabójstwo, ale fotografia.

Czy faktycznie tak się stało? Następnego dnia udaje się do parku, ale tam już nie ma zwłok... czyli on nic nie widział, i zostało zdjęcie na którym też nie widać...

Fotografia, której Thomas zaufał, jako pośrednikowi w opisie i poznaniu świata, daje mu najpierw niespodziewany prezent swoich zdolności w owym opisie i poznaniu, wytwarzając obraz spoza jego możliwości percepcyjnych...

---

77 Tamże, s. 422.

78 Tamże, s. 427.

Fotografia, której zaufałam, jako pośrednikowi w opisie i poznaniu świata, zmusza go do pokory... Jego postrzeganie świata i jej rejestrowanie świata to dwa różne obszary. Ich komplementarne działanie możliwe jest tylko z katalizującym działaniem języka... Trzeba nazwać, co przedstawia obraz i nawet jak nie można rozpoznać tego na obrazie, to obraz ten wówczas i tak to przedstawiał będzie.

Materia rzeczywistości całego świata „wygląda” tak samo... W kosmicznej skali macro – rozgwieżdżone niebo, jak i cząsteczkowej skali mikro – preparaty krystalograficzne, na obrazie Billa i powiększeniu Thomasa, na obrazie Pollocka i na satelitarnym zdjęciu Londynu itd. Świat *via* ludzka percepcja dostępny jest tylko w ludzkiej skali zmysłowych pobudzeń i reakcji na nie. Świat w ludzkiej skali intelektualnych spekulacji jest także ograniczony możliwościami inteligibilnymi na danym poziomie cywilizacyjnego rozwoju. Nie ma jednak żadnej pewności, że skale te mają jakiś początek i koniec... Dynamiczny rozwój cywilizacji, jakiego doświadczamy, uprawnia jednak do wniosku: „Nowa rzeczywistość potrzebuje nowych obrazów. Obecny kryzys prawdy, przedstawienia, identyczności, tożsamości znajduje odbicie w świecie obrazów, w obszarze, wobec którego wypracowano nowe metody określeń i rozumienia sensu”.<sup>79</sup>

„Bycie nowym jest cechą świata, który stał się obrazem”.<sup>80</sup> Aforyzm Heideggera mógłby być podsumowaniem powyższego tekstu, spróbujmy go jednak wzmocnić:

„W naszym stuleciu dwukrotnie dokonało się ogromne rozszerzenie fizyki: kiedy teoria względności zrewidowała strukturę czasoprzestrzenną i kiedy teoria kwantów sformułowała prawa miarodajne dla fizyki atomu. W obu wypadkach nowo powstała fizyka była o wiele bardziej niepogładowa i w tym sensie bardziej abstrakcyjna niż dawniejsza”.<sup>81</sup>

---

79 Aleksandra Łukaszewicz Alcaraz, *Epistemologiczna rola...*, cyt. wyd., s. 11.

80 [https://pl.wikiquote.org/wiki/Martin\\_Heidegger](https://pl.wikiquote.org/wiki/Martin_Heidegger), org. w: Martin Heidegger, *Czas światoobrazu [w] Budować...*, cyt. wyd.

81 Werner Heisenberg, *Ponad granicami*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979, s. 242.

Czy można powiedzieć, że współcześnie obrazowanie jest również bardziej niepoprzedzone i bardziej abstrakcyjne?

### **Bibliografia**

- Ajdukiewicz K., *Język i poznanie*, PWN, Warszawa 1960 (t. 1), 1964 (t. 2)
- Antonioni M., *Scenariusze: Przygoda. Noc. Zaćmienie. Czerwona pustynia. Powiększenie*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1976.
- Arnheim R., *Myślenie wzrokowe*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
- Benjamin W., *Twórca jako wytwórca*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975.
- Cortazar J., *Opowiadania zebrane*, t. II, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977.
- Czyżewski S., *Dewaluacja fotografii w epoce cyfrowej*, [w:] Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie, Edukacja Plastyczna IX, Fotografia, red. Jerzy Piwowarski, Częstochowa 2014.
- Czyżewski S., *Film dokumentalny. Kreacja rzeczywistości ekranowej*, [w:] Prace Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej. Edukacja plastyczna II. Fotografia, red. A. Żakowicz, Częstochowa 2003.
- Däniken E. von, *Wspomnienia z przeszłości. Nierozwiązane zagadki przeszłości*, wyd. II, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.
- Filozofia a nauka. Zarys encyklopedyczny*, red. Z. Cackowski, J. Kmita, K. Szaniawski, P. J. Smoczyński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, Wrocław 1987.
- Flusser V., *Ku filozofii fotografii*, Akademia Sztuk Pięknych, Katowice 2004.
- Fuller B. A. G., *Historia filozofii. t. II, Filozofia nowożytna*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1966.
- Gombrich E. H., *Symbol i symbolika*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1990.
- Heidegger M., *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, Czytelnik, Warszawa 1977.
- Heidegger M., *Technika i zwrot*, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 2002.



- Heisenberg W., *Fizyka a filozofia*, Wydawnictwo „Wiedza Powszechna”, Warszawa 1965.
- Heisenberg W., *Ponad granicami*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979.
- Höffe O., *Immanuel Kant*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1994.
- Kant E., *Krytyka czystego rozumu*, t. I, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1957.
- Kunzmann P., Burkard F.-P., Wiedmann F., *Atlas filozofii*, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999.
- Lechowicz L., *Historia fotografii. Część 1 / 1839 – 1939*, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. L. Schillera, Łódź 2012.
- Leksykon dzieł filozoficznych*, red. J. Kiełbasa, Wydawnictwo Znak, Kraków 2001.
- Łukaszewicz-Alcaraz A., *Epistemologiczna rola obrazu fotograficznego. Ku podmiotowi tak jakby i epistemologii jak gdyby*. Rola fotografii w określaniu naszych tożsamości i świata wokół nas, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014.
- Mały słownik terminów i pojęć filozoficznych dla studiujących filozofię chrześcijańską*, opr. A. Posiad i Z. Więckowski, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1983.
- Młodkowski J., *Aktywność wizualna człowieka*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa Łódź 1998.
- Moody R. A., *Życie po życiu*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1979, *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, wyd. III poprawiane, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań – Warszawa 1982.
- Pöppel E., *Granice świadomości*. O rzeczywistości i doznawaniu świata, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1989 r.
- Rouillé A., *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2007.
- Seńko W., *Jak rozumieć filozofię średniowieczną*, Wydawnictwo Antyk,

[b.m.w.] 2001.

*Słownik filozofii marksistowskiej*, Państwowe Wydawnictwo „Wiedza Powszechna” Warszawa 1982.

*Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Wydawnictwo Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław 1976.

Stiegler B., *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2009,

Trąbka J., *Mózg a świadomość*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1983,  
Warner M. M., 100 idei, które zmieniły fotografię, Top Mark Centre, Raszyn 2012.

Wittgenstein L., *Tractatus Logico-Philosophicus*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1970.

Wyburn G. M., Pickford R. W., *Zmysły i odbiór wrażeń przez człowieka*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1970.

### **Strony www**

Rembowska K., *Technika a kultura wypowiedź krytyczna*, <http://www.sse.geo.uni.lodz.pl/uploads/space6/rembowska.pdf>, [dostęp 20.01.2016].

### **Summary**

This text is a study on the possibilities of cognition of the world, which is subject to various limitations. The most obvious ones, the physiological capabilities of the human minds are conditioned by evolution, they cannot be changed, despite negligible although noticeable differences at the individual level which are results of individual experience. Limitations resulting from the level of development of civilization are another group are which is referred to a particular level of development of science. Cultural competences, which are related with development of science, are obligatory for an individual to function in a particular culture. The competences are developed along with the development of science. Social, therefore communicational nature of culture is based on the exchange or experiments results, both directly per-

ceptive and the ones which are a result of a spectacular measuring equipment.

Philosophy of science is put at task to determine the mechanism of verifying the results of experiments and to objectify them as true. Philosophy faces a problem of limitations of language and subsequently, starting at the second half of XIXth century – limitations of photography image and from the XXth century – limitations of a film. Personal experience of reality always differs from learning it from description or even from its iconic image.

The text is divided into three parts.

1. Cognition
2. Photography
3. Blow-up

#### Cognition

Brief reconnaissance of historical reflection on the category of cognition is brought down to its contemporary understanding as a process of reflecting reality in human consciousness. Barrier of language, which is a system of reality description, is stressed as it is assumed that consciousness is mounted on language forms.

#### Photography

Introduction of photography significantly broadened cognitive abilities, due to exceeding the limits of physiological capabilities of human senses. Images of the world from out-of-human perception scale boosted and broadened knowledge, leading to an unprecedented level of information and knowledge about the world. It is difficult to overestimate the role of photography, even despite of expanding the loss of the ‘aura of credibility’ after the ‘digital revolution’. Even if photography does no longer ‘copy the reality’, a photo image still remains a ‘witness of reality’.

## Blow-up

The twentieth-century civilization and culture blurs the boundaries between science and art. Photographic images of scientific experiments gain an aesthetic function in reception. Novels become philosophical treatises and films are treatises on cognition. A film by Michelangelo Antonioni is one of them. The main character in this film had a traumatic experience. He realized consciousness in action is incomplete. He photographed something he did not see and registered it beyond photography means, as he had to name what the image represents in order to make it present. He experienced the limits of cognition and limits of photography at the same time.

**Key words:** boundaries of cognition, knowledge and science, sensual experience, competence and cultural communication, photography, photography and cognition, photography and science, reality and its description, reality and its image, imaging conventions, boundaries of photography.

Ewa Kozłowska  
Śląska Wyższa Szkoła Informatyczno-Medyczna  
w Katowicach

## **Pomiędzy medialnością a fotografią. Próba nowego zdefiniowania**

**Between media attention and photography. An attempt to redefine**

### **Streszczenie**

Bycie „medialnym” to już nie tylko pojawianie się w mediach, na przykład publicznych. Współcześnie należy raczej definiować to pojęcie szerzej, jako indywidualne podejście człowieka do mediów i jego postawa wobec środowiska medialnego w którym żyjemy i komunikujemy się, jesteśmy odbiorcami i kreatorami. Jeśli „medialnością” nazwać pewien rodzaj inteligencji, to jest to raczej zdolność przystosowania się do współczesnego świata mediów. Nie zawsze poparta wiedzą czy umiejętnościami, staje się swego rodzaju kompetencją życiową.

**Słowa kluczowe:** nowe media, fotografia, media, socjologia wizualna

Przywołując, praktycznie codziennie, hasło – „media”, mówiąc o kimś – „medialny” lub o czymś – „medialne”, szukając wyjaśnienia dla pojęcia „medialny”, zaczynamy sobie zdawać sprawę, że wszystkie dotychczasowe definicje w większości leksykonów okazują się być niekompletne. Zanurzeni w mediach, ulegający ich immersyjności czujemy,

że „bycie medialnym” odzwierciedla współcześnie całkowicie inny stan „kompetencyjności” człowieka, niż do tej pory się opisywało.

### **Media – czym są i czym mogą być**

To, co oznaczało bycie medialnym i to, co w efekcie odsyłało nas do pojęć związanych ze środkami masowego przekazu<sup>1</sup>, które stały się głównym źródłem informacji, wiedzy i rozrywki dla społeczeństw – za pośrednictwem choćby prasy, radia czy telewizji – musi zostać współcześnie poddane dyskusji. A to za sprawą jeszcze jednego czynnika – globalnego dostępu do informacji i obrazów tworzonych, modulowanych, przetwarzanych i przesyłanych przez dowolnego użytkownika do dowolnego odbiorcy w Sieci. Terry Flew wprowadza trojaki sposób rozumienia terminu „media”, odnosząc się po pierwsze „(...) do technicznych środków komunikacji. (gdzie) Słowo « media » jest liczbą mnogą od rzeczownika « medium », czyli technicznego środka, za pomocą którego przekazywane i odbierane są informacje. Proces komunikowania międzyludzkiego w czasie i przestrzeni zawsze wymagał technicznych środków umożliwiających przekazanie wiadomości innym”.<sup>2</sup> Jak się domyślamy, chodzi tu o druk (ruchomą czcionką), radio, telewizję, telefonię czy Internet. Ma tu także na myśli proces komunikowania masowego, tworzącego infrastrukturę technicznych środków komunikowania, które to z kolei mogą być rozpatrywane jako techniczne, inżynierskie „medium” będące zapleczem o infrastrukturalnym, globalnym charakterze. Nośnik jakimi są komunikacyjne media techniczne i całe rozbudowane środowisko, łączące się w strukturę międzynarodową, umożliwiają zatem bezkolizyjny, ciągły i wielowymiarowy przepływ informacji w postaci tekstów, obrazów, w tym fotografii i obrazowania ruchomego oraz artefaktów. Definiują na nowo zależności społeczne, polityczne czy handlowe. Globalizują wymianę myśli, idei i ideologii, prowokują konflikty i rewolucje.

Po drugie Flew rozpatruje pojęcie „media” w kontekście „(...)

---

1 Por. *Media. Leksykon PWN*, red. Edyta Banaszkiewicz-Zygmunt, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 117, 215.

2 T. Flew, *Media globalne*, WUJ, Kraków 2010, s. 13 (1.) – zapis numeracji stron w cytowanej pozycji wynika z błędnego układu paginacji w książce (powinno, jest).

instytucjonalnych i organizacyjnych form, w ramach których tworzona i dystrybuowana jest zawartość mediów.(...) w znaczeniu tym media oznaczają przemysł medialny”.<sup>3</sup> Podkreśla, co ciekawe, korporacyjność formy zarządzania instytucjami zajmującymi się produkcją i dystrybucją w mediach w XX wieku, uznając, iż cykl produkcji, dystrybucji i odbioru uwarunkowany jest generowaniem przez pracujących tam ludzi – rodzaju treści, mniej lub bardziej kompetentnych i odkrywczych. Wymienia także podmioty dostarczające w tym przypadku treści i które zalicza do wspomagających „podstawowy” przemysł medialny. Według niego są „(...) (np. twórcami treści cyfrowych), podmiotami zajmującymi się pozyskiwaniem publiczności (np. agencjami marketingowymi, analitykami prowadzącymi badania publiczności) oraz przemysłami, z którymi media pozostają w stosunku symbiotycznej zależności, jako dostawcami stałych treści (np. zarządami głównych dyscyplin sportowych) oraz dochodów (np. spółkami korzystającymi z mediów w celach reklamowych)”.<sup>4</sup>

W trzecim przypadku autor skłania się ku pojmowaniu terminu „media” przez kontekst definicji potocznej: „(...) odnosi się do treści informacyjnych i symbolicznych odbieranych i konsumowanych przez czytelników, widzów, słuchaczy i użytkowników”,<sup>5</sup> przez co rozumie rzeczywistość szeroko pojętych mass mediów, a więc komputerów osobistych, telefonów komórkowych, radia, telewizji, gazet i pozostałych urządzeń komunikacyjnych. Potoczne rozumienie tego terminu skłania go jednak do wysunięcia ważnego dla nas wniosku o związku między powszechnością dostępu do tworzonego przez tak rozumiane media komunikatu społecznego a ich wpływem na kulturę (przyjmując wielorakość opisu zjawiska kultury).<sup>6</sup>

---

3 Tamże, s. 15 (3.)

4 Tamże.

5 Tamże.

6 T. Flew odwołuje się do: J. B. Thomson, *Ideology and Modern Culture*, Cambridge 1991 (też autor także *Media i nowoczesność. Społeczna teoria mediów*, Wrocław 2006) oraz R. Williams, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, Londyn 1976.

Dlaczego „nowe”?

Media, ich historia, kwestie definicji, nazewnictwa, wyodrębnianie podziałów i ich kategorii, a także próba rozgraniczenia pod względem zasięgu i rodzaju wpływu na społeczeństwa, w momencie pojawienia się rzeczywistości wirtualnej i cyfrowej możliwości tworzenia, kodowania, zapisywania, przesyłania i archiwizowania informacji, wymogły na badaczach zastosowania pojęcia „nowych mediów”. „Termin ten, pisze Leah A. Lievrouw, stał się czymś w rodzaju definicji zastępczej – wiele osób często go używa, choć nie każdy wie, co tak naprawdę on oznacza. Pojęcie «nowych mediów» jest powszechnie używane, ale nie sposób określić, jak dokładnie jest rozumiane. Czy termin ten odnosi się do najnowszych gadżetów technicznych, nowych form rozrywki, wymyślnych sposobów poszukiwania informacji, czy może (najczęstsze znaczenie) do wszystkiego, co dotyczy Internetu?”<sup>7</sup> Autorka, podobnie jak wspomniany już Terry Flew i wymieniani przez niego samego badacze, przychylają się ogólnie do zdefiniowanych powyżej podziałów dla zjawiska „mediów”, ale Lievrouw idzie dalej, wprowadzając definicję dla mediów współczesnych: „(...) jedną z najwyraźniejszych cech nowych mediów – dzięki której możemy je nazwać „nowymi” mediami – jest to, że są produktem stale przeplatających się nawzajem innowacyjnych działań, usług, systemów i sposobów ich wykorzystania, które łączą lub nawet eliminują dotychczasowe podziały na kategorie, takie jak np. rozmowa telefoniczna, film, list, gazeta, telewizja, fotografia czy muzyka. (...) tak więc definiujemy nowe media jako ujęte w kontekście społecznym technologie informacyjne i komunikacyjne, które obejmują trzy główne elementy:

fizyczne przedmioty (artefakty) lub urządzenia, które tworzą i poszerzają możliwość komunikowania znaczeń i dzielenia się nimi;

działania lub praktyki komunikacyjne realizowane podczas opracowywania tych urządzeń i korzystania z nich oraz szersze ustalenia społeczne oraz formy organizacyjne, tworzone i rozbudowywane w odnie-

---

7 L. A. Lievrouw, *Media alternatywne i zaangażowanie społeczne*, PWN, Warszawa 2012, s. 15.



sieniu do tych przedmiotów i praktyk”.<sup>8</sup>

Musimy przyjąć, że liniowa i bezpośrednia natura przepływu informacji (nadawca – komunikat – medium – odbiorca) to cecha przynależna bardziej mass mediom czy mediom „starym” i przypomina swoją architekturą proces wydawniczy czy działanie telefonu stacjonarnego. Nowe media są „nowe”, bo cechuje je inny sposób konfigurowania przepływu informacji. Tu proces komunikacji, ze względu na skomplikowany, wielowymiarowy, ulegający stałej reorganizacji – także przez możliwość rekonfigurowania sieci przesyłu – przypomina bardziej funkcjonowanie neuronu. System takich połączeń daje możliwość stałej rozbudowy, przyjmując wymiar „sieci złożonej z sieci” z możliwością zmiany i rozwoju całej architektury przekazu informacji, poprzez także zmiany w modelu połączeń, wymuszone przez rozwój technologii czy zmiany w organizacji społecznej użytkowników.

### **Dlaczego historyczne?**

We wprowadzeniu do swojej *Teorii mediów* Dieter Mersch bardzo pięknie określa „media”. „Media istnieją, ponieważ istnieje odmiennosc. Pod pojęciem odmiennosci rozumiemy niedostępną «inność», dla zrozumienia której konieczne jest przyjęcie jakiegoś trzeciego punktu odniesienia, pozwalającego na jej przyswojenie, symbolizację, zapamiętanie, przekazanie czy komunikację. Coś, co nie jest ani znakiem, ani doświadczeniem, ani spostrzeżeniem, ani reprezentacją, musi najpierw zostać przedstawione i wyrażone bądź zinterpretowane. W ten sposób media wkraczają w przestrzeń leżącą «pomiędzy», tworząc instancje przekazywania, przedstawiania, rozpowszechniania, wymiany i powtórzenia”.<sup>9</sup>

To „pomiędzy” staje się przyczynkiem do tego, by sięgnąć do genealogii słowa „medium”. W łacinie odnajdziemy słowo *medium* – środek, *medius* – będący pomiędzy. Nie jest to zatem konkretny, namacalny środek, za pomocą którego coś otrzymujemy, ale coś, co pośredniczy, umożliwia „stanie się” przez pośredniczenie, zawiera się pomiędzy. Mersch powołuje się już na Arystotelesa, który twierdził, że

---

<sup>8</sup> Tamże, s. 17.

<sup>9</sup> D. Mersch, *Teorie mediów*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2010, s. 7

*metaxu* (łacińskie tłumaczenie słowa to *medium*) stanowi „coś trzeciego”, co pośredniczy między okiem a przedmiotem w jego postrzeganiu, a zatem możemy to zinterpretować jako próbę opisu aktu komunikacji. U Platona pojawia się pojęcie *chora* jako „miejsce nieokreślone”. Jak twierdzi Mersch<sup>10</sup>, to właśnie jest źródło linii genealogicznej pojęcia mediów w czasach nowożytnych.

Potem pojawiają się takie pojęcia jak medium, fluid, eter, fantom, którymi zajmował się Izaak Newton i czego istnienia XVII i XVIII wiek, ani poziom ówczesnej nauki (fizyki), nie potwierdzał, ani nie był w stanie obalić. Między innymi za sprawą badań prowadzonych nad optyką czy akustyką (techniki) w XVII wieku coraz częściej pojawia się pojęcie mediów i jest ono utożsamiane z sensem funkcjonalnym, co poprzez połączenie z techniką wprowadza do języka francuskiego, niemieckiego czy angielskiego „medium” jako pojęcie słownikowe o zróżnicowanych konotacjach.

Nie czujemy się umocowani w filozofii, dlatego podążając za wywodami autora, przytoczmy tu kilka faktów z dziedziny „teorii mediów”. Romantyzm przynosi włączenie mediów w rozważania o sztuce. „Media przedstawiające funkcjonują (...) jako media symbolizacji, jak media prawdy; ponieważ jednak ze względu na rodzaj ich materialności przypisuje się im niejednoznaczne cechy, prawda staje się częścią pozorów, a symbolizacja częścią omyłki. Niejednoznaczność jest cechą charakterystyczną wszystkich estetycznych pojęć mediów; wszystkie one operują dychotomią zawartą w pojęciach «*simulatio*» i «*dissimulatio*», będąc tym samym źródłem «*mimesis*» i «*złudzenia*», które od czasów Platona są częścią zachodniego stylu myślenia i nadają ton filozofii sztuki”.<sup>11</sup>

Poczynając od XVIII wieku media rozumiane w kontekście estetycznym zyskują negatywne zabarwienie, w czym utwierdza nas heglowska *Estetyka*, przypisująca temu pojęciu rolę katalizatora, który sam się nie objawia, ale wywołuje skutek. Ideały romantyzmu rozgraniczyły media w kontekście nauki o optyce, z jednej strony przypisując im cechy związane z widzeniem (światła), odbijania się i załamania promieni, z drugiej przypisywano im naturę magiczną, oszukiwania, iluzji, ukry-

<sup>10</sup> Tamże, s. 19 i nast.

<sup>11</sup> Tamże, s. 23.

wania w cieniu czy zmętnienia, powodującą zniekształcenie oglądanego obrazu. Takie potraktowanie mediów spowodowało także, iż możliwe stało się oddzielenie sztuki od techniki. A ten wymiar mediów nowych, optycznych, jeszcze długo jest podkreślany i kontynuowany, nawet wraz z rozwojem technik fotograficznych, gdzie mówimy przecież o „obrazie utajonym”. Fotografia jako jedna z odkrytych, najważniejszych wówczas „technik iluzjonistycznych”, podkreśliła ten rozróżnienie, a współcześni ostro ją krytykowali za czysto techniczne i wolne od cech sztuki odwzorowanie rzeczywistości. To spowodowało, że odnalazła swoje miejsce w zaciszu prywatnych domów i zainteresowali się nią naukowcy, jako doskonałym nośnikiem dla dokumentacji badań.

Konsekwencją rozwoju techniki, zwłaszcza w XIX wieku, stało się przewartościowanie pojęć, z dotychczasowego połączenia sztuki i mediów w XX-wieczne połączenie mediów i techniki. Przyniósł to przełom obu wieków, za sprawą panoramy, dioramy, fotografii i filmu, fonografu czy telefonu – okres nazwany później przez badaczy, w tym McLuhana, epoką elektroniczną. „Ogólnie rzecz biorąc, dokonał się wtedy przełom, odsłaniający charakterystyczną cechę technologii mediów XX wieku – przejście od postrzegania do wymiany informacji, od optyki do kodowania elektronicznego i od estetyki do interakcji”.<sup>12</sup> Briggs i Burke nawiązują do tego momentu w *Spolecznej historii mediów* nazywając rozdział swej książki *Informacja, edukacja, rozrywka*.<sup>13</sup>

Około 1833 roku za sprawą „penny press” – tanich druków ulotnych, reklamowych, graficznych czy czasami, zdobywającej wówczas popularność, fotografii – pojawia się pojęcie „mass mediów” i staje się jednym z przejawów nowoczesności i elementem wpływającym powszechnie na kulturę. Pierwsze dekady XX wieku przynoszą kolejną rekonfigurację pojęcia mediów masowych, a to za sprawą kina i radia. Przestaje się do nich zaliczać telegraf czy telefon. Prawdziwa jednak rewolucja społeczna dokonała się za sprawą mediów tuż przed i po drugiej wojnie światowej, kiedy to media stają się powszechnym źródłem propagandy społecz-

---

12 Tamże, s. 26.

13 A. Briggs, P. Burke, *Spoleczna historia mediów. Od Gutenberga do Internetu*, PWN, Warszawa 2010, s. 243.

nej, w tym kulturalnej. Zmieniają się modele komunikacji społecznej za sprawą „wizualności” telewizji, mającej swoją genealogię w obrazowaniach wypracowanych przez fotografię czy film i kino. „(...) innowacje nadchodzą „falami”, związanymi z nowymi tendencjami ekonomicznymi, historyczne etykiety zazwyczaj przypisywane są temu, co z różnych powodów należy do dominujących w danym momencie technologii komunikacyjnych. Mieliśmy do czynienia tylko z jedną «epoką kolei», (...) a «epoka radia» i «epoka telewizji» zachodziły na siebie. Prasa sprawiała, że wszystkie inne etykiety rozpowszechniały się, czasem też sama je tworzyła. «Epokę przestrzeni», (...) zapoczątkowała telewizja. w przypadku Internetu, (...) częściej używa się określenia «era»<sup>14</sup>. Co ciekawe, w żadnej z tych „epok” nie doszło do wyparcia czy zagarnięcia jednego medium przez drugie, co stało się późniejszym udziałem „ery Internetu”. Prasa zachowała swój status, telewizja stała się „piątą władzą”, tańsze w eksploatacji radio pozostało podstawowym środkiem przekazu bieżących informacji, szczególnie w krajach biedniejszych, dalej jeździmy koleją i latamy samolotami, a urzędy pocztowe przesyłają nam papierową korespondencję i paczki.

Informacja (w tym polityka), edukacja i rozrywka stają się podstawowymi pojęciami tworzonymi i modulowanymi przez amerykański przemysł medialny, który pozostaje poważną gałęzią gospodarki. Wzorce te przejmują cały świat. Daje to powód do jeszcze wyraźniejszego zinstytucjonalizowania przepływu informacji – od źródła do konsumenta. „Wraz z przyspieszeniem postępu technologicznego stare technologie bywały kwestionowane, przede wszystkim jednak ich instytucjonalne ramy musiały ulec odnowieniu. (...) Słowo «generacja» od początku używane było zarówno w stosunku do ludzi, jak i komputerów. Jednocześnie rzadko zwraca się uwagę na to, że bez względu na «epokę» podnoszono podobne kwestie. Wielokrotnie mówiono o relacjach między własnością mediów a ich zawartością, między zawartością i strukturą oraz między strukturą a technologią. Wszystkie te elementy zawsze wiązano z kontrolą. Potrzeba informacji w każdej epoce łączyła się

---

<sup>14</sup> Tamże, s. 314.

z wysiłkami zmierzającymi do kontroli współczesnych i przyszłych mediów”.<sup>15</sup>

Wydarzenia światowe lat 60, 70 oraz następnych dekad i rodzące się wówczas ruchy społeczne, w tym tendencje marksistowskie, próbujące zawładnąć mass mediami na potrzeby „robotniczo-proletariackie”, spowodowały badaczy do rozszerzenia badań nad kulturą masową – czego dowodem może być ówczesny rozkwit teorii dotyczących komunikacji interpersonalnej, mającej wspomagać różne dziedziny życia, w tym reklamę czy telewizję (że przypomnimy tu pierwszą telewizyjną debatę kandydatów na prezydenta USA Richarda Nixona i Johna Kennedygo)<sup>16</sup>. Mersch konkluduje: „(...) w koncepcjach socjologicznych media masowe uchodziły jednocześnie za instytucje będące gwarancją procesu modernizacji, którego politycznym odpowiednikiem są liberalne demokracje oparte na pluralizmie, partycypacji i swobodzie informacji – ideach, których emancypacyjny rozmach nie rozwinąłby się bez oparcia o klasyczne ideały oświeceniowe, takie jak autonomia, samostanowienie i autorefleksyjność. I dlatego – przede wszystkim w latach 60. XX wieku. – środki masowego przekazu były zrazu traktowane jako «agentury oświecenia», a nieco później – w wyniku rewolucji studenckiej późnych lat 60. – stały się przedmiotem denuncjacji. Z tego względu można je analizować dopiero przy pomocy dostosowanych do nich kategorii, wypracowanych w pismach Waltera Benjamina, Maxa Horkheimera, Theodora Adorno i Günthera Andersa oraz szkoły kanadyjskiej, reprezentowanej przez Marshalla McLuhana”.<sup>17</sup>

### **„Zimny i gorący” McLuhan**

Nie sposób tu oczywiście analizować dorobek związany z zagadnieniem mediów – wszystkich, choćby wymienionych wyżej badaczy. Ale jeden z nich zasługuje na wzmiankę, ze względu na fakt, iż był osobą uważaną powszechnie za inicjatora teorii nowych mediów, teorii nieliniowego sposobu przekazywania informacji i wpływu nowej architektury informa-

---

15 Tamże, s.314–315.

16 Por. M. L. Knapp, J. A. Hall, *Komunikacja niewerbalna w interakcjach międzyludzkich*, Astrum, Wrocław 2000, s. 52 i nast.

17 D. Mersch, *Teorie ...*, dz. cyt., s. 60.

cji na nauczanie oraz nowej tendencji w opisie mediów jako rozszerzenia i przedłużenia ludzkiego ciała i ludzkiej jaźni. Media, jakimi się posługujemy na co dzień, jak książka, rower, okulary, gazeta, telewizja są według McLuhana przedłużeniem ludzkich cech fizycznych czy umysłowych. Nowe media zatem stają się podobnym do nich „dopełnieniem” człowieka. McLuhan wysnuwa teorię, że im bardziej zaawansowane technicznie są media, którymi się posługujemy, tym bardziej sami wystawiamy się na straty wewnętrzne, apatię, głuchotę i odrętwienie, bo one (media) coraz silniej zaspokajają tym samym nasze potrzeby hedonistyczne i narcystyczne. O jego innowacyjnych ideach i pomysłach, zawartych później w *The Gutenberg Galaxy* (1962) i *Understanding Media* (1964), najczęściej cytowanych przez badaczy książkach, Mersch pisze tak: „Przerażony wykwitami kultury masowej, stawia współczesności diagnozę, w której opisuje kulturę masową jako rodzaj nieustannej kolektywnej epopei. Jednocześnie odkrywa tendencje pojawiania się nowego, obrazowego myślenia, które przypomina język mitu, snu i baśni i rodzi retorykę, zdolną do wykorzystania archaicznych form bezpośredniego myślenia nielinearnego jako argumentu w walce z linearnością logiki alfabetyzmu”.<sup>18</sup>

McLuhan opracował kategorie „gorący” i „zimny”, aby opisać równocześnie nośnik narzędzia komunikacji lub sposób przekazania doświadczenia i wywoływanej interakcji. „Gorący” to doświadczenie o „wysokiej rozdzielczości” lub mające wysoce zindywidualizowany charakter, jak również znaczną ilość szczegółowych informacji. „Zimny” jest definiowany jako przykład słabo rozbudowanej informacji i wymaga niskiego zaangażowania uczestnictwa publiczności. McLuhan sam wyjaśnia różnicę na przykładzie karykatury rysunkowej, która niesie ze sobą niski poziom ilości informacji wizualnej, radio zaś jest zwykle gorące, średnie; druk, fotografia, film i obrazy zasadniczo są to „gorące” media. U podstaw koncepcji McLuhana leży kwestia tego, czy technologia jest korzystna dla człowieka. McLuhan uznaje, że nośniki komunikacji elektronicznej (media) stanowią „przedłużenie człowieka”. Telefon jest rozszerzeniem ucha

---

18 D. Mersch, *Teorie...*, dz. cyt., s. 108.

(i głosu), telewizja „rozszerza” nasze oczy i uszy. McLuhan twierdzi, że każdy człowiek powinien wiedzieć jak najwięcej o mediach. Jest zwolennikiem radykalnych zmian w edukacji.<sup>19</sup>

Wielu współczesnych odwołuje się do idei McLuhana. Pojęcia „globalnej wioski”, „chłodnych” i „gorących” mediów, „nowych mediów”. Mamy też, w zasadzie, ugruntowane wyobrażenie o wpływie mediów na współczesne społeczeństwo. Medialność bowiem jest rozpatrywana w kategorii wymiaru społecznego i kulturowego, jest elementem świata rozrywki i należy ją rozpatrywać w kategoriach socjologii i psychologii współczesnego człowieka. Wydaje się, że szczególnie te dwie ostatnie kategorie ulegają przewartościowaniu w kontekście medialności. Bo o ile, do tej pory medialność, szeroko rozumiana, oznaczała „zewnętrzne” warunkowanie medium (rozwojem technologii) i „zewnętrzne” konsekwencje wchodzenia w interakcję z dowolnym medium, o tyle pojęcie medialności tu i teraz powinno być rozpatrywane także jako przejaw „wewnętrznego” stanu ducha „cyfrowego tubylca”. Na naszych oczach powstaje nowa kategoria badawcza nazwana „mediologią”, która wspiera poszukiwania badaczy nowych mediów, nie w kontekście technologii i umiejętności jej zastosowania, ale efektów i wpływu nowych mediów na nowoczesnego człowieka, jako źródła i miary wszechrzeczy, oraz wiedzy o samym sobie. Régis Debray pisze (tytułując rozdział swej książki *Mediologia do czego służy? (...) Ani nauka, ani panaceum*) – „Zasadniczym celem mediologii nie jest dostarczenie przekazu. Zadowala się ona badaniem metod, dzięki którym przekaz jest wysyłany, krąży oraz «znajduje nabywcę». Nie chce popierać konkretnych przekonań. Chciałby jedynie się przyczynić do zrozumienia, «w jaki sposób» w coś wierzymy i jakie przymusy organizacyjne do tego doprowadziły. Nie jest to doktryna, którą można powiązać z jej twórcą”.<sup>20</sup>

### **Bycie medialnym – czyli jakim?**

Jeżeli zaryzykować stwierdzenie, że media to nasze „ulepszone środowisko życia”, a więc czynnik warunkujący, determinujący nasze codzienne poczynania, to „bycie medialnym” nabiera wymiaru podobne-

---

19 Por. R. Debray, *Wprowadzenie do mediologii*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010.

20 Tamże, s. 211.

go do posiadania wrodzonych umiejętności, w rozumieniu: wrodzony talent do śpiewu, rysowania, szycia, gotowania... i podlega podobnym możliwościom kształtowania i rozwijania. Medialność jednostki zatem może być kwalifikowana do kategorii kompetencyjności i inteligentnego posługiwania się mediami, pozwalającymi na sprawne odbieranie i budowanie komunikatu werbalnego i wizualnego. A to wskazuje na potrzebę edukacji medialnej i uniknięcia zjawiska „mediotyizmu”<sup>21</sup> o których wspominają uczestnicy sympozjum CZŁOWIEK – MEDIA – EDUKACJA<sup>22</sup> w 2012 roku w Krakowie. „Mediotyzm jest znakiem współczesności i jednocześnie wielkim wyzwaniem dla systemu edukacji w ogóle, a edukacji medialnej w szczególności. Warto zauważyć, że określenie biegunów miary medialności człowieka – miary raczej jakościowej niż ilościowej – wytycza zadania dla edukacji medialnej: jest to przeprowadzenie ucznia złożoną drogą od mediotyzmu do medialnej dojrzałości, to także nieustanne zapobieganie negatywnemu zjawisku mediotyzmu, w zasadzie wśród wszystkich grup wiekowych i warstw społecznych”.<sup>23</sup>

### **Medialność fotografii**

Odkrycie i upowszechnienie nowych „mediów optycznych”, jak fotografia i film, które przyniósł wiek XIX, dalszy rozwój techniki i technologii mediów, które przyniósł wiek XX (wraz z pojawieniem się fotografii cyfrowej i grafiki komputerowej), stało się niewyczerpanym źródłem wiedzy o „kulturze wizualnej” społeczeństw. Fotografia, będąca medium obrazowania, wciąż doskonale sprawdza się jako zapis informacji wizualnej o rzeczywistości, w kontekście upływu czasu, ale jej „przejsięcie” w erę cyfrową wydobyło z niej „demoną” obrazowań budujących społeczne więzi na skalę, której do tej pory sobie nie wyobrażaliśmy. Fotografia stała się

---

21 Za: J. Morbitzer, *Medialność – istotna cecha współczesnego ucznia*, <http://www.edunews.pl/edukacja-na-co-dzien/media-i-edukacja/2040-medialnosc-istotna-cecha-wspolczesnego-ucznia>, (dostęp: 9 października 2015). Pojęcie mediotyzmu wprowadził w roku 1973 dziennikarz, eseista, krytyk masowej kultury, absolwent prawa i romanistyki Mariusz Marian Czarniecki. Etymologicznie neologizm „mediotyizm” to anagram-skrótowiec od słów „idiota mediów”. Pojęcie to nie ma jednak zabarwienia obraźliwego – bazuje na starogreckim rozumieniu *idiotes*, oznaczającego „niespecjalistę”, „ignoranta”, a nie człowieka upośledzonego umysłowo.

22 [http://www.up.krakow.pl/ktime/symp2012/spis\\_2012\\_10.htm](http://www.up.krakow.pl/ktime/symp2012/spis_2012_10.htm)] [http://www.up.krakow.pl/ktime/symp2012/spis\\_2012\\_10.htm](http://www.up.krakow.pl/ktime/symp2012/spis_2012_10.htm), (dostęp: 9 października 2015), *passim*.

23 J. Morbitzer, *Medialność – istotna cecha...*, dz. cyt.



narzędziem interakcji, elementem wtapiającym nas w nurt życia codziennego w „globalnej wiosce”, rozumianego jako eksponowanie i intensyfikowanie szerokiego nurtu przeobrażeń w sposobie wzajemnego komunikowania i przeżywania, oraz aktu zaistnienia jednostki w wirtualnym świecie.

Cyfrowy zapis fotograficzny z jego łatwością wykonania, modyfikowania i umieszczenia w rzeczywistości wirtualnej Internetu staje się uniwersalną częścią naszego wewnętrznego „ja”, które pozycjonuje nas w Sieci, umieszcza na linii przepływu informacji i orientuje w czasie i przestrzeni. Poprzez oglądanie (wyświetlanie w cyfrowym medium), robienie (mniej przechowywanie) zdjęć i przesyłanie ich w trakcie „bieżącego dokumentowania” naszego życia, uczestniczymy w zbiorowym akcie komunikowania się, budowania tożsamości własnej i innych, stajemy się uczestnikami i konsumentami kultury. W tej sytuacji sam aparat fotograficzny przestaje być środkiem wypowiedzi. Staje się to za sprawą „rozmycia” jego dotychczasowej odrębności jako medium, poprzez powielenie funkcji w różnych nośnikach cyfrowych i wymiennosc cyfrowego zapisu obrazu fotograficznego i obrazów ruchomych.

Aparat fotograficzny zatem przestaje być narzędziem (medium) niezbędnym do urzeczywistnienia aktu obserwacji rzeczywistości przez zapis obrazu. Musimy także przyznać, że klasyczne podejście do fotografii, kojarzące się z dokumentowaniem wydarzeń, scen, ludzi czy sprzętów, zostaje współcześnie przeciwstawione zjawisku, w którym obrazowanie fotograficzne prowokuje do symulowania i kreowania teraźniejszości i przyszłości. Fotografia cyfrowa stała się „medium w medium” podobnie jak w przypadku wspomnianej już „sieci złożonej z sieci” z możliwością zmiany i rozwoju całej architektury przekazu informacji (obrazu). Konkluzją może stać się tu wypowiedź Leva Manovicha w eseju *Paradoksy fotografii cyfrowej*, który pisze: „Logika fotografii cyfrowej wyraża się w idei historycznej ciągłości i jej zerwaniu. Obraz cyfrowy rozrywa sieć kodów znaczeniowych, form przedstawiania i wzorów przyglądania się (spectatorship) w przestrzeni nowoczesnej kultury wizualnej i – jednocześnie – sploty owej sieci wzmacnia. Obraz cyfrowy unicestwia fotografię, gruntując przy tym, afirmując i unieśmiertelniając to, co fotograficzne. Krótko mówiąc,

owa logika sprowadza się do ery fotografii po fotografii”.<sup>24</sup>

### **Zmiana podejścia**

Podsumowując, możemy stwierdzić, że badacze, tak w przypadku komunikacji społecznej jak teorii mediów, mieli do tej pory skłonność do postrzegania samego procesu budowania komunikatu i komunikowania w oderwaniu od mediów jako nośników informacji. w przypadku nowych mediów nie da się dokonać tak radykalnych podziałów. Współczesne media łączą w sobie niektóre cechy i możliwości wszystkich rodzajów mediów, informacyjnych technologii czy treści (czego sztandarowym przykładem jest fotografia). Zacierają granice między twórcą a odbiorcą, twórcą a konsumentem treści medialnych, autorem i użytkownikiem systemów, twórcą a uczestnikiem kultury, między intymnością a kreowaniem i eksponowaniem własnego wizerunku. Pojawienie się w domenie naukowej mediologii, etnologii czy socjologii wizualnej opartej na badaniach obrazów fotograficznych wydaje się spełnieniem wizji McLuhana, także o nowym podejściu do edukowania „nowymi mediami”. Robert V. Kozinets mówi: „Wirtualna przestrzeń społeczna stanowiąca kontekst komunikacji zapośredniczonej przez komputer była kiedyś postrzegana jako uboga, chłodna i egalitarna. Tymczasem badania faktycznego funkcjonowania grup społecznych w sieci podkreślały ich zróżnicowanie i prawdziwie kulturowy charakter społeczności internetowych, a także udowodniły wartość obserwacji uczestniczącej jako metody badania życia społecznego w Internecie”.<sup>25</sup> Piotr Sztompka zaś podkreśla: „(...) w perspektywie socjologii wizualnej obraz fotograficzny stanowi nie tylko samoistny obiekt poznania, ale też środek poznania czegoś więcej, mianowicie życia społecznego. (...) Na wątpliwość: «czy badacze wizualni powinni sami tworzyć obrazy poddawane następnie analizie, czy też mają zadowolić się analizą obrazów już wykonanych» (...), odpowiadamy – i jedno, i drugie”.<sup>26</sup>

24 L. Manovich, *Paradoksy fotografii cyfrowej*, [w:] *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. Małgorzata Boguni-Borowska i Piotr Sztompka, SIW Znak, Kraków 2012, s. 537.

25 R. V. Kozinets, *Netnografia. Badania etnograficzne online*, PWN, Warszawa 2012, s. 41.

26 P. Sztompka, *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*, PWN, Warszawa

Nam pozostaje nieustająca refleksja i gotowość do ciągłych rozważań nad kwestią, czy obraz, jako pierwotny obszar komunikowania, a współcześnie szczególnie fotografia, pozostawiają wokół siebie obszar, w którym wszystkie obrazowania (fotografie) są jednakowo ważne. A jeżeli nie, to dla kogo i w jakim stopniu. Bo jeśli zastosowanie kryterium symboliki treści wizualnych pozostawia nam pole do wyobraźni i możliwość nabrania dystansu do naszego jestestwa – co staje się „przestrzenią myśli” – to co z resztą obrazów „bezpośrednich”, wynikających z fascynacji działaniem, obrazów oczywistych w swej banalności, skłaniających nas raczej do nadinterpretacji i niebezpieczeństwa myślenia fałszywego. Ma rację Jean-Jacques Wunenburger pisząc: „Obraz w istocie uczestniczy (...) w najbardziej rozstrzygających dążeniach i sytuacjach życia aktywnego. Nie można opisać, w jaki sposób każdy z nas działa, żyje, odnosi się do norm, wpisuje się w jakąś wspólnotę społeczną czy polityczną, nadaje sens światu i życiu, otacza się przedmiotami artystycznymi, wypracowuje wierzenia religijne, nie odwołując się do sfery obrazów”.<sup>27</sup>

## **Bibliografia**

### **Druki zwarte**

Briggs A., Burke P., *Społeczna historia mediów. Od Gutenberga do Internetu*, PWN, Warszawa 2010.

Debray R., *Wprowadzenie do mediologii*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010.

Flew T., *Media globalne*, WUJ, Kraków 2010.

Knapp M. L., Hall J. A., *Komunikacja niewerbalna w interakcjach międzyludzkich*, Astrum, Wrocław 2000.

Kozinets R. V., *Netnografia. Badania etnograficzne online*, PWN, Warszawa 2012.

Lievrouw L. A., *Media alternatywne i zaangażowanie społeczne*, PWN, Warszawa 2012.

---

2012, s. 8.

27 J.-J. Wunenburger, *Filozofia obrazów, słowo/obraz/terytoria*, Gdańsk 2011, s.215.

*Fotospoleczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. Małgorzata Boguni-Borowska i Piotr Sztompka, SIW Znak, Kraków 2012.

*Media. Leksykon PWN*, red. Edyta Banaszkiewicz-Zygmunt, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000.

Mersch D., *Teorie mediów*, Wydawnictwo Sic! Warszawa 2010.

Sztompka P., *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*, PWN, Warszawa 2012.

Thomson J. B., *Ideology and Modern Culture*, Cambridge 1991.

Thomson J. B., *Media i nowoczesność: społeczna teoria mediów*, Wrocław 2006.

Williams Raymond Williams), *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, Londyn 1976.

Wunenburger J.-J., *Filozofia obrazów, słowo/obraz/terytoria*, Gdańsk 2011.

### **Strony www**

Morbitzer J., *Medialność – istotna cecha współczesnego ucznia*, <http://www.edunews.pl/edukacja-na-co-dzien/media-i-edukacja/2040-medialnosc-istotna-cecha-wspolczesnego-ucznia>.

[http://www.up.krakow.pl/ktime/symp2012/spis\\_2012\\_10.htm](http://www.up.krakow.pl/ktime/symp2012/spis_2012_10.htm))[http://www.up.krakow.pl/ktime/symp2012/spis\\_2012\\_10.htm](http://www.up.krakow.pl/ktime/symp2012/spis_2012_10.htm).

### **Summary**

Being a “media” is not only appearing in the media, for example public. Today should rather define this concept more broadly, as individual human approach to the media and his attitude towards the media environment in which we live and communicate, we are consumers and creators. If the “media attention” to call a certain kind of intelligence, it is rather the ability to adapt to the modern world of media. It is not always supported by the knowledge and skills becomes a kind of competence in life.

**Key words:** New media, photography, media, visual sociology

Lech Lechowicz  
Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa,  
Telewizyjna i Teatralna  
im. Leona Schillera  
Łódź

### **Fotografia i film**

Z historycznej problematyki relacji intermedialnych

### **Photography and film**

From the historical problematic of intermedial relations

#### **Streszczenie**

Tekst prezentuje intermedialne relacje, które występowały między fotografią i filmem w sztuce wieku XX, opisując ich historyczne, technologiczne, kulturowe i artystyczne źródła na przykładzie dwóch zjawisk: sztuki awangardy lat 1909–1939 oraz neoawangardy w okresie od 1945 do przełomu lat 60. i 70. Historia obu sposobów obrazowania, w których wspólnymi są dwie cechy medialne: powstający w kamerach fotograficznej i filmowej obraz optyczny oraz jego rejestracja na materiale światłoczułym, stanowi część ogólnej historii obrazowania. Ich pojawienie się wyznacza w niej przełom, który przejawiał się wielorakimi skutkami w kulturze wizualnej wieku XIX i XX, zarówno w jej sferze popularnej jak i artystycznej. W tej ostatniej intermedialne zjawiska w awangardzie i neoawangardzie stanowią nie tylko przejaw jej poszerzenia o nowe narzędzia artystyczne, ale także w istotny sposób określają zasadnicze różnice między sztuką całej formacji awangardowej; a tym, co ją poprzedzało. Intermedialne relacje przyczyniały się

także do wewnętrznej ewolucji w obrębie każdego z tych mediów. Skutki przenoszenia eksperymentów oraz poszukiwań techniczny i formalnych z jednego medium do drugiego wprowadzały do każdego z nich nowe rozwiązania formalne i artystyczne. W obrębie indywidualnej twórczości przejawiało się to praktyką artystów uprawiających równoległe fotografię i film lub tych, którzy sięgali w jednej lub drugiej sferze twórczości po środki zaczerpnięte z drugiego medium. Przykładem pierwszej grupy artystów byli w kręgu awangardy Man Ray, László Moholy-Nagy czy Stefan Themerson, a w kręgu neoawangardy Hy Hirsh czy Andrzej Pawłowski, natomiast grupy drugiej w kręgu awangardy Hans Richter, a w kręgu neoawangardy Stan Vanderbeek, Jan Lenica czy Walerian Borowczyk.

**Słowa kluczowe:** fotografia, fotogram, fotomontaż, film, film non-camera, awangarda, neoawangarda, futuryzm, dadaizm, surrealizm, konstruktywizm, ekspresjonizm abstrakcyjny, tasyzm, informel, pop-art, medializm

### 1.

Problematyka intermedialnych relacji między fotografią i filmem to zespół wieloaspektowych zjawisk wynikających z łączących te dwie formy obrazowania wspólnych cech medialnych.<sup>1</sup> Łączy je optyczna ontologia obrazów powstających w obiektywie kamery fotograficznej i filmowej oraz fotochemiczny sposób jego zapisu na materiałach światłoczułych w epoce technik analogowych oraz w postaci zapisu zerojedynkowego w epoce technik cyfrowych. Te dwie podstawowe wspólne cechy medialne wpływały na ewolucję interesujących nas relacji zarówno w aspektach techniczno-technologicznych jak i szerokokulturowych. Pojawienie się

---

1 Przedstawione tu wybrane przykłady oraz związane z nimi problemy to tylko część historii intermedialnych relacji fotograficzno-filmowych. Reprezentują one ich najbardziej ściśle przejawy. Zarówno w awangardzie jak i w neoawangardzie można wskazać na innych twórców, głównie filmowych, którzy wykorzystywali obrazy fotograficzne w filmie. Animacja statycznych obrazów fotograficznych występuje w filmach dadaisty Hansa Richtera np. w *Vormittagsspuk* (1927). Także po roku 1945 wykorzystywał ją reprezentant amerykańskiego *underground film* lat pięćdziesiątych Stan Vanderbeek (1927–1984) w filmie „Science Friction” (1959). w Polsce przykładem podobnych działań są wspólne filmy Jana Lenicy i Waleriana Borowczyka *Sztandar młodych* (1957) i *Dom* (1958) oraz film *Szkola* (1958) Waleriana Borowczyka w całości stworzony przy pomocy animacji pojedynczych zdjęć.

w liczącej kilka tysięcy historii obrazowania w przeciągu nieco ponad pół wieku dwóch nowych sposobów obrazowania spowodowało szybkie i istotne zmiany w zastanej przez nich kulturze. Najpoważniejsze zaistniały w kulturze wizualnej, zarówno w jej sferze popularnej jak i w sferze artystycznej. Obrazy mechaniczne wywołały zamiany szerokokulturowe przyspieszając m.in. procesy prowadzące do zjawisk masowych. Wywołały także ferment w elitarnej kulturze artystycznej wieku XIX oraz nowe zjawiska w nowoczesnej kulturze artystycznej wieku XX. Poniższe wywody dotyczyć będą problematyki występującej w kręgu tych ostatnich zjawisk i zawężone zostaną do intermedialnych relacji występujących od pierwszej dekady tego stulecia i kończąc na dekadzie lat 60.

W badaniach nad historią mediów dotyczących ich zastosowań w sztuce wieku XX na ogół nie łączy się tej problematyki w jednym przedsięwzięciu. Badacze zajmujący się historią fotografii rzadko podejmują problem intermedialnych relacji, choć występujących w biografiiach twórców, którymi się zajmują. Podobnie rzeczy się mają wśród tych, którzy zajmują się filmem. Oni również często nie dostrzegają tych relacji i swoje zainteresowanie skupiają na zawężonym tylko do filmu obszarze problemów oraz praktyki. W kilku momentach przemian związanych z obecnością mediów na terenie sztuki XX wieku doszło jednak do ważnych i istotnych dla fotografii i filmu bezpośrednich relacji intermedialnych, które wymagają jednoczesnego spojrzenia z perspektywy obu mediów. Miały one dwoisty charakter. Część z nich dokonywała się wewnątrz indywidualnej praktyki twórców zajmujących się równolegle fotografią i filmem. Część zaś występowała w praktyce, tych twórców, którzy tylko wykorzystali w swych dziełach medialnych jeden z obrazów optycznych powstających w kamerach i nie zajmowali się wykonywaniem tego drugiego. Niekiedy relacje te mogłyby być dwukierunkowe, przejawiając się obecnością fotografii w filmie oraz odwrotnie, filmu w fotografii.<sup>2</sup> Prezentacja tych relacji

---

<sup>2</sup> Relacje fotograficzno-filmowe przejawiać się mogą także innymi niż tu opisywane zjawiskami: fotosami filmowymi, zdjęciami wykonanymi sprzed kamery filmowej rejestrującymi jej pole widzenia; fotograficzne portrety aktorów; werki dokumentujące plan filmowy czy fotoreportaże z planu filmowego. Dotyczą one jednak raczej filmowych treści niż formy. Fotografia bywa także obecna w filmie. Występuje w treści narracji, czy to jako sfilmowane z jakiegoś powodu zdjęcie, czy też jako część charakterystyki

dotyczyć będzie dwóch okresów, kluczowych dla historycznych przemian dokonujących się na terenie obu mediów, które były ściśle związanych z ich obecnością w sztuce XX wieku. Pierwszy okres to obecność mediów w sztuce awangardy lat 1909–1939. Drugi dotyczy sztuki neoawangardy, obejmuje okres od roku 1945 do przełomu lat 60. i 70.

Aby do tego przejść należy jednak zwięźle przedstawić zarówno źródła tych relacji jak i ich historyczną ewolucję, a także to, co im sprzyjało i co je ograniczało.

## 2.

Przedstawienie tych kwestii należy zacząć od podkreślenia faktu, że historia obu interesujących nas obrazów medialnych należy do znacznie szerszego rozleglejszego zjawiska, jakim jest historia obrazowania. Fotografia i film zajmują w niej bliskie sobie chronologicznie i technologiczne miejsca. Po długich epokach istnienia obrazów manualnych w wieku XIX, w roku 1839 pojawił pierwszy obraz medialny, fotografia, a w roku 1895 drugi z nich, obraz filmowy. Następstwo czasowe nie było przypadkowe. Z fotografią poprzedzającą ponad pół wieku film wiązały zarówno aspekty techniczne jak i szersze, związane z poszukiwaniem nowych środków obrazowania. Najważniejszym elementem wspólnym dla obu mediów na tym etapie ich historii była w nich ontologia obrazu, obraz optyczny powstający w układzie soczewek obiektywu oraz materiał, na którym ten obraz można było zarejestrować i zaprezentować, czyli materiały światłoczułe.

Pojawienie się pod koniec wieku XIX idei filmu, czyli procesu polegającego na rejestracji ruchu oraz jego projekcji w postaci obrazu ruchomego, poprzedzają bezpośrednio poszukiwania i eksperymenty związane z analizą fizjologii ruchu przy pomocy specjalnych fotograficznych technik badawczych. Początkowo prowadzone były niezależnie od siebie, najpierw w Stanach Zjednoczonych przez Eadwearda Muybridge'a (1830–1904) od roku 1872 i od 1880 przez zaprzyjaźnio-

---

występujących w niej postaci zajmujących się wykonywaniem zdjęć. Rzadko związek fotograficznego obrazu z narracją czy intrygą filmową jest ściślejszy i ważny nie tylko dla samej treści filmów, ale także zawartego w nim przesłania oraz jego formy. Jednym z najbardziej znanych przykładów tego typu ścisłych związków jest film *Blowup* (Powiększenie) (1966) Michelangelo Antonioniego.



nego z Muybridge'em, Thomasa Eakinsa (1844–1916) oraz we Francji od 1882 przez Étienne-Jules Mareya (1830–1904). W latach 1872–1894 każdemu z nich, posługując się odmiennymi metodami, udało się zarejestrować fotograficznie regularną sekwencję obrazów przedstawiających ruch zwierząt lub ludzi. Pod koniec wieku XIX Muybridge i Marey opublikowali efekty swych eksperymentów: pierwszy w 1887 *The Animal Locomotion*<sup>3</sup>, Marey w 1894 *Le Mouvement*<sup>4</sup>. Obie książki, podobnie jak i ich wcześniejsze publikacje, wywołały duże zainteresowanie zarówno w środowisku naukowców jak i artystów oraz ludzi zainteresowanych obrazowaniem. Uświadomiły bowiem, że technika fotograficzna, mimo statyczność pojedynczego obrazu, może zobrazować ruch i to w taki sposób, w jaki jest on niedostępny w doświadczeniu bezpośrednim człowieka. Ich osiągnięcia wynikały z opracowania odpowiedniego sprzętu, który pozwalał na rejestrację, a w przypadku zoopraxiscope'u Muybridge'a na projekcję tej rejestracji.

Badawczy sprzęt Muybridge'a i Mareya wskazywał na możliwości skonstruowania bardziej doskonałych urządzeń do rejestracji i projekcji ruchomego obrazu. Idąc ich śladem wkrótce Thomas Alva Edison (1847–1931) w 1891<sup>5</sup>, William Kennedy Laurie Dickson (1860–1935)<sup>6</sup> w 1893 i bracia Auguste Lumière (1862–1954) i Louis Lumière (1864–1948)<sup>7</sup> w 1895 opracowali pierwsze techniki filmowe. Ich motywacje nie miały jednak naukowego charakteru. Wynalazki przez nich opracowane służyć miały uatrakcyjnieniu obrazu optycznego przez jego ruchomą projekcję.

---

3 E. Muybridge, *The Animal Locomotion. An electro-photographic investigation of consecutive phases of animal movements*, 1872–1885, Philadelphia 1887.

4 Étienne-Jules Marey, *Le Mouvement*, Paris 1894.

5 Co najmniej od 1888 roku Edison i Muybridge utrzymywali kontakt w sprawach związanych z rejestracją ruchu. Gordon Hendricks, *Eadweard Muybridge. The father of the motion picture*, New York 1975, s. 175.

6 Dickson pracując dla Edisona nad udoskonaleniem jego kinetoscopu znał osiągnięcia Mareya i niektóre z nich zaadoptował. Stephen Herbert, *Motion Photography*, [w:] *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, New York 2008, vol. 2, s. 942–943.

7 Bracia Lumière znali zarówno osiągnięcia Mareya jak Edisona i Dicksona. Marta Braun, *Marey, Étienne-Jules (1830–1904). French Scientist*, [w:] *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, New York 2008, vol. 2, s. 891.

W przeciwieństwie bowiem do wspólnych źródeł technicznych oba media mają odmienne źródła kulturowe, a kiedy zaistniały, w pierwszej fazie ich historii funkcjonowały w odmiennych obszarach ówczesnej kultury. Ten aspekt ujawnia się już w tym, że żaden z pionierów fotografii ruchu nie został twórcą pierwszych technik filmowych. Stali się nimi wynalazcy tacy jak Edison i bracia Lumière.

Fotografia, kształtowanie się idei obrazu fotograficznego było silnie związane z poprzedzającymi ją zjawiskami występującymi w sztukach pięknych. Od przełomu renesansowego obraz optyczny służył udoskonalaniu w obrazie manualnym reprezentacji rzeczywistości. Techniczny rozwój wykorzystywanego do tego narzędzia, czyli camery obscury był z tym ściśle związany. Idea stworzenia nowego obrazu opartego na rejestracji tego co widziano w tej kamerze oraz jej konkretyzacja w postaci pierwszych technik fotograficznych była zasługą ludzi, których dotychczasowe zainteresowania dotyczące sztuk pięknych wpłynęły na motywacje związane z podjęciem poszukiwania metody rejestracji camery obscury. Joseph Nicéphore Niépce (1765–1833) poszukiwał metody udoskonalenia litografii, przeniesienia obrazu camery obscury na litograficzny kamień i opracował heliografię. Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787–1851) chciał udoskonalić i przyspieszyć proces tworzenia obrazów malarzskich wykorzystywanych w dioramie i opracował, współpracując krótko z Niépceem dagerotypię. Talbot wykonując rysunki z natury przy pomocy camery obscury i camery lucidy wpadł na pomysł, aby je utrwalić, a nie ręcznie przerysowywać na papier. Hippolyte Bayard (1801–1887) opracowując własną technikę miał podobne do nich motywacje. Kiedy techniki fotograficzne zostały opracowane, stając się narzędziem w tworzeniu nowego typu obrazów, w dalszym ciągu fotografia pozostawała w bliskich relacjach ze sztuką. W dyskusjach nad jej miejscem w kulturze oceniano porównując ją ze sztuką. Pierwsi autorzy fotografii byli także często związani ze sztuką, a sama fotografia, jej forma i treść, czerpała z konwencji zastanych w sztuce. Także sztuka od początków istnienia fotografii pozostawała pod jej wpływem, ponieważ stała się ona jednym z narzędzi wykorzystywanych przez artystów malarzy, grafików czy rysowników.

Dla części z nich jakości obrazowe fotografii stały się także wyzwaniem artystycznym i wpłynęły na przemiany samej sztuki. W pierwszej, dziewiętnastowiecznej fazie historii fotografii, jej jednokierunkowe relacje ze sztukami pięknymi silnie wpływały na przemiany formy i treści jej mechanicznego obrazu oraz na kształtujące się w nim konwencje obrazowania, na jego medialną świadomość wśród użytkowników i odbiorców.

Film miał odmienne źródła kulturowe i kiedy zaistniał, w pierwszej fazie swej historii, funkcjonował też w innej sferze kultury, dalekiej od ówczesnej sztuki. Idea obrazów ruchomych oraz pierwsze metody jej tworzenia są starsze niż te odnoszące się do fotografii. Ruchomy obraz pojawił się w historii obrazowania przed filmem i poza manualnością technik, jakimi go wykonywano, nie był związany ze sztukami pięknymi, stanowił formę wizualnej rozrywki. Powstawały one w takich urządzeniach jak phenakistoscope opracowany przez Belga Josepha Plateau (1801–1883) w roku 1833.<sup>8</sup> Austriak Simon von Stampfer (1792–1864) w tym samym roku opracował podobne do niego urządzenie nazwane przez niego stroboscope.<sup>9</sup> Podobne do obu urządzenie skonstruował w 1834 (1835) roku Anglik William Horner (1786–1837) i nazwał je; było zwane także „kołem życia”.<sup>10</sup> Bardziej zaawansowaną technologicznie i bardziej atrakcyjną formą wizualnej rozrywki stał się praxinoscope, który pozwalał przy użyciu projektora – *laterna magica* – wyświetlać na ekranie ruchome obrazy ze wstęgi rysunków, takiej jak z *zoetropu*. Urządzenie to opracował Francuz Charles-Émile Reynaud (1844–1918) w roku 1876, a następnie udoskonalił je nazywając w roku 1888 *Théâtre Optique*, a publiczną jego projekcję przedstawił w roku 1892.<sup>11</sup>

Na początku lat 90. zostają opracowane dwa wynalazki, które pozwoliły zarejestrować i wyświetlić ruchomy obraz. W roku 1891 Thomas Alva Edison (1847–1931) skonstruował kamerę *kinetograph* do wykonywania migawkowych zdjęć seryjnych na taśmie celuloidowej 35 mm firmy Ko-

8 Deac Rossel, *Living pictures. The origins of the movies*, Albany 1998, s. 19.

9 Ibidem.

10 Ibidem.

11 Joshua Yumibe, *Moving Color. Early Film, Mass Culture, Modernism*, New Brunswick 2012, s. 40–41.

dak.<sup>12</sup> Na zlecenie Edisona jego współpracownik William Kennedy Dickson opracował w roku 1893 kinetoskop, urządzenie pozwalające zobaczyć ruchomy obraz zapisany na taśmie kinetographu.<sup>13</sup> Ograniczeniem projekcji w kinetoskopie było to, iż mógł ją oglądać przez jego okular tylko jeden widz. Projekcje optycznych obrazów w kinetoskopie stały się na krótko, bo do rozpowszechnienia się kinematografu, jedną z form wizualnej rozrywki.

Podobnie stało się z wynalazkiem braci Auguste'a i Louisa Lumière'ów, którzy zainspirowani kinetographem w roku 1895 przedstawili kinematograf, swą technikę rejestracji oraz projekcji ruchomego obrazu optycznego.<sup>14</sup> Późniejsze użycie kinematografu przez filmowców nie zmieniło statusu filmu i kina, pozostały one wciąż w pierwszych latach swego istnienia formą rozrywki.

W początkowym okresie istnienia fotografii i filmu spotkały się one z podobnym odrzuceniem ze strony większości reprezentantów zastanej przez nie kultury artystycznej. Każdy z nich z innego powodu. W przypadku fotografii głównym powodem były jej właściwości różniące ją od sztuk pięknych: mechaniczność, powielarność i analityczna drobiazgowość obrazu. W przypadku filmu powodem była jego przynależności do kultury popularnej.

Mimo wielu historycznych związków filmu i fotografii oraz wspólnych dla obu mediów aspektów dotyczących samego procesu obrazowania w ich pierwszej fazie historycznego współistnienia obie sfery obrazowania optycznego był sobie odległe środowiskowo, ideami twórczymi oraz problematyką dotyczącą formy i treści dzieł, choć część ich obrazów funkcjonowała na wspólnym terenie kultury popularnej początków wieku XX. Początki kina przypadają w historii fotografii na okres kulminacji piktorializmu. Oderwany był on od realiów współczesnego mu świata, który wtedy właśnie stawał się nowoczesną cywilizacją wieku XX. Wyizolowany był również wobec najnowszych zjawisk w samej sztuce, która

12 Gene Adair, *Thomas Alva Edison. Inventing the Electric Age*, New York–Oxford 1997, s. 130–131.

13 Ibidem.

14 *Encyclopedia of Early Cinema*, edited by Richard Abel, Abingdon–New York 2005, s. 398–399.

poczynając od pierwszej dekady tego stulecia wkroczyła w okres szybkich oraz radykalnych i głębokich przemian, które wprowadzą sztukę, a później także fotografię i film w nowoczesność wieku XX.

### 3.

W tym właśnie okresie dochodzi do pierwszego spotkania obu mediów w obszarze sztuki, w kręgu poszukiwań i działań awangardy. Zaczynają się wtedy kształtować nowe idee artystyczne oraz praktyka łącząca różne formy twórczości. W zupełnie nowej formie odżywa romantyczna idea syntezy sztuk oraz Gesamtkunstwerku, dzieła totalnego, którą awangarda zrealizuje w formie dzieła multimedialnego. W kręgu działań wielodyscyplinarnej sztuki awangardy, w jej programach i praktyce, pojawia się obraz fotograficzny i filmowy. Od początku zajmują tam one szczególną pozycję. Fakt ich istnienia był dla awangardy wielorako ważny. Były one argumentem wprowadzenia radykalnych zmian w nowej sztuce. Reprezentacja świata w tych obrazach stanowiła argument, że sztuka dotychczasowa w epoce medialnej musi się zmienić, ponieważ one spełniają tę funkcję lepiej, skuteczniej i bardziej efektywnie. Zdaniem awangardy w sztuce uwolnionej od tej funkcji musiała dokonać się radykalna zmiana w jej formie i treści, ale także musi ona zostać poszerzona o to, co oferują awangardowemu twórcy właśnie te dwa media, jego praktyka polegać musi także na ich zastosowaniu. Zainteresowanie awangardy mediami wynikało także z pozaartystycznej argumentacji. We wszystkich jej nurtach występowało pozytywne, niekiedy wręcz entuzjastyczne zainteresowanie kulturą popularną, która od początków ubiegłego stulecia stawała się kulturą masową. Dawna, elitarna sztuka dystansowała się od jej zjawisk widząc w nich przejaw złego gustu pospółstwa. Awangarda zafascynowana nowoczesnością, której przejawem była także kultura masowa, wskazując na obecność w niej obrazów medialnych także z tego powodu głosiła konieczność ich zaistnienia w jej praktyce artystycznej. Innym tego powodem, mającym także źródło w kulturze masowej, był fakt, iż obrazy medialne są możliwe do masowego ich odbioru ze względu na czytelność ich treści oraz na potencjalnie nieograniczoną

ich multiplikację. Co więcej, mogą one odegrać ważną rolę nie tylko w poszerzeniu sztuki awangardy, tak co do jej obszaru, formy, treści jak i użytych narzędzi, ale mogą służyć do jej upowszechnienia. Ponadto medialne dzieła awangardy mogły pełnić funkcje dydaktyczne, pomagały im odbiorcom lepiej i pełniej poznać, a przez to zrozumieć otaczającą rzeczywistość.<sup>15</sup>

Awangarda wprowadzając do swych programów oraz do praktyki fotografię i film wskazywała – po raz pierwszy w ich wspólnej historii – także na ich wspólne cechy medialne. To także zwiększało ich atrakcyjność dla awangardowego artysty, który mógł poszerzyć obszar twórczości przez uprawianie obu form medialnej twórczości. Mógł także rozwijać i realizować pewne idee w obu obszarach medialnej praktyki lub modyfikować je w zależności od użytej techniki. Już futuryści, początkowo krytyczni wobec migawkowej fotografii i wobec „kawałkującego ruch” filmu, w roku 1915 wskazywali na film jako „idealny instrument nowej sztuki”.<sup>16</sup> W okresie międzywojennym stwierdzali wręcz, „że fotografia (i kinematografia) tworzą *par excellence* formy sztuki naszej epoki”,<sup>17</sup> i co więcej, że „nowe techniki determinują nowe estetyki”.<sup>18</sup> Mimo tych programowych deklaracji dorobek medialny futuryzmu jest skromny, a między twórczością fotograficzną i filmową nie wystąpiły interesujące nas relacje.<sup>19</sup>

Fotografia i film zaistnieją szerzej dopiero w kolejnych nurtach awangardy, w okresie międzywojennym w dadaizmie, surrealizmie i konstruktywizmie. W ich kręgu najpełniejsze przykłady intermedial-

15 Ogólna charakterystyka awangardy w kontekście jej medialnych teorii i praktyk została przedstawiona w rozdziale piętnastym *Awangarda – Sztuka XX wieku*, a ich obecność w kolejnych nurtach awangardy w rozdziałach od szesnastego do dziewiętnastego; L. Lechowicz, *Historia fotografii*., cz. 1 1839–1939, Łódź 2012, s. 267–364.

16 F. T. Marinetti, E. Settimelli, B. Corra, *Il Teatro futurista sintetico* (1915); tłum. polskie: F. T. Marinetti, Emilio Settimelli, Bruno Corra, *Futurystyczny teatr syntezy*, [w:] *Teksty źródłowe*, [w:] C. Baumgarth, *Futuryzm*. Warszawa 1978, s. 338; tłum. Jerzy Tasarski.

17 F. Maraini, *La Photographie est une forme d'Art* (1935) [w:] *Photographie futuriste italienne 1911–1939*. [kat. wyst.] Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 1982, s. 153.

18 A. G. Bragaglia, *Il film sonoro. Nuovi orizzonti della cinematografia*. Mediolan 1929; za tłumaczeniem polskim: A. G. Bragaglia, *Spełnienie przepowiedni*. „Film na Świecie” 1986, nr 325–326, s. 72, tłum. T. Miczka.

19 W filmowej praktyce współtwórcy fotodynamizmu futurystycznego Antona Guili Bragaglii (1890–1960) nie wystąpiły interesujące nas relacje intermedialne.

nych relacji stanowi twórczości dwóch twórców należących do zupełnie odmiennych nurtów, dadaisty i surrealisty Man Raya (1890–1976) i konstruktywisty László Moholy–Nagy’a (1895–1946). W ich działaniach interdymialne aspekty wystąpiły na kilku płaszczyznach: teoretycznej, formalnej i techniczno-technologicznej.

## 4.

Przykładem pierwszym jest twórczość Man Raya, która w pierwszym etapie była częścią historii dadaizmu, w drugim zaś surrealizmu. w obu okresach twórczości Man Ray obok malarstwa oraz tworzenia artystycznych przedmiotów, ready-mades i objets surréalistes posługiwał się także technikami fotograficznymi i filmowym.

Media w dadaistycznej twórczości tego artysty, jak i w całym dadaizmie miały, cechy, które czyniły je atrakcyjnymi. Były nimi: ich nieartystryczny statut, mechaniczność, powielarność oraz możliwości manipulacji obrazem w różnych etapach jego powstania, a których skutki mogły mieć ważny dla dadaistów charakter przypadkowy. W twórczości fotograficznej Man Raya najpełniej wystąpiły one w jego rayografach (il. 1), jednej z odmian obrazu fotogramowego. Obrazy będące końcowym rezultatem rayografii niczym – ani formą, ani treścią, ani zastosowaną metodą – nie przypominały dotychczasowych obrazów, także fotograficznych. Położone w ciemni na powierzchni materiału światłoczułego przedmioty po krótkotrwałym włączeniu światła pozostawiały w emulsji światłoczułej utajony ślad, który po wywołaniu zaskakiwał swą formą i treścią.

„Kiedy to wszystko co się zwie sztuką było chore na reumatyzm, fotograf zaświecił swą tysiącświecową żarówkę, a światłoczuły papier z wolna chłonał głęboką czerń naszych codziennych przedmiotów. (...) Tak jak lustro bez trudu odbija obraz, a echo głos, nie pytając dlaczego, tak piękno materii nie należy do nikogo, bo odtąd jest ono tworem fizykochemicznym.”<sup>20</sup>

W zależności od fizycznych właściwości przedmiotu, sposobu jego ułożenia i operowania światłem w powstałym jego obrazie mógł być w mniejszym lub większym stopniu rozpoznawalny. W skrajnym

20 T. Tzara, *La photographie à l'envers*, [w:] Man Ray, *Les champs délicieux*, Paris 1922, s.nlb.; tłum. polskie: „Obscura” 1988, nr 2, s. 15; tłum. L. Lechowicz.



przypadku widz nie był w stanie ich zidentyfikować, nabierały one wówczas cech obrazu bezprzedmiotowego, wydawać się mogły abstrakcją, choć nią nie były, ponieważ stanowiły realny, fizyczny ślad przedmiotu, który sam w sobie był nieważny. Proces nie będąc oparty na żadnych standardach technologiczny czy warsztatowych dawał zaskakujące rezultaty nie zawsze dające się w pełni przewidzieć. Jego elementem niemożliwym do wyeliminowania był przypadek. Te cechy rayografów i fotogramu w ogóle doskonale odpowiadały programowym założeniom dadaizmu głoszącego: „Precz z postawą estetyczno-etyczną!”<sup>21</sup> ponieważ „Dadaizm po raz pierwszy nie przybiera wobec życia postawy estetyzującej.”<sup>22</sup> Rayografy były antyartystyczne wobec zastanej sztuki, ze względu na mechaniczną technikę, użyty materiał, na brak konieczności choćby minimalnego opanowania warsztatu, aby obraz uzyskać, a także na ostateczny estetyczny efekt formalny, płaski układ zróżnicowanych plam walorowych od bieli do czerni. Zawierały w sobie element spontaniczny i przypadkowy, były efektem swoistej zabawy z obrazem i samym medium, która zgodnie z założeniami dadaizmu miał także towarzyszyć twórczości. Skutki tego, choć wymierzone głównie przeciwko zastanej sztuce, dotknęły także samej fotografii. Podważały obowiązujące do tej pory kulturowe przekonanie dotyczące występującej w niej oczywistej i czytelnej relacji między obrazem a przedmiotem obrazowania, na której m.in. opierała się jej dokumentalna wartość oraz dotychczasowe koncepcje jej możliwości artystycznych. Fotogram poszerzał możliwości wykorzystania mechanicznych technik fotograficznych nie tylko w działaniach dadaistów, ale w ogóle w sztuce i jednocześnie podważały dotychczasowe rozumienie czym, jest fotografia. Rayografy są być może tym właśnie, co przewidywał Marcel Duchamp, kiedy zapytany o jego pogląd na temat fotografii przyjaciela Man Raya odpowiedział: „Chciałbym zobaczyć ją, jak doprowadza ludzi do pogardy wobec malarstwa, aż do

---

21 *Manifest dadaistyczny* (1918), [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybrały i opracowały Elżbieta Grabska i Hanna Morawska, Warszawa 1977, s. 315; tłum. Z. Bieńkowski.

22 *Ibidem*, s. 311.

chwili, gdy coś innego uczyni fotografię nieznośną.”<sup>23</sup>

Zupełnie inny skutek przyniosło przeniesienie idei obrazu fotograficznego na teren filmu. Pomysł zrealizowania przez Man Raya pierwszego filmu *Le retour à la raison* (1923)<sup>24</sup> (il. 3) przez Man Raya związany był z rayografią. Okoliczność powstania pierwszego filmu Man Raya miały wiele cech charakterystycznych dla praktyk dadaistycznych. Wynikają one z metod czyniących dziełami dadaistycznymi przedmioty nieartystyczne, przedmioty znalezione, które bez uprzedniego zamysłu konstrukcyjnego były ze sobą mechanicznie połączone z użyciem nieartystycznych technologii, takich jak np. fotografia czy film. Typowa dla tego nurtu spontaniczność w ich tworzeniu oraz towarzysząca temu zabawa były ważnym elementem twórczości dadaistycznej, którą miały określać: „zamaskowana gra, wybuch śmiechu”.<sup>25</sup> Film powstał bardzo szybko w sposób dla autora nieoczekiwany i do pewnego stopnia wymuszony. Man Ray już na początku lat 20. kupił prostą ręczną kamerę filmową i poczynił nią pierwsze próby, lecz bez żadnego konkretnego zamysłu, który miałyby zaistnieć w skonkretyzowanej postaci jakiegoś dzieła.<sup>26</sup> Tristan Tzara (1896–1963), który mieszkał wtedy w Paryżu w tym samym hotelu co Man Ray, nakłaniał go do rozwinięcia tych działań i stworzenia filmu dadaistycznego.<sup>27</sup> Ostatecznie Tzara wymusił to na nim, umieszczając bez wiedzy Man Raya w programie dadaistycznego wieczoru *Coeur à barbe* (Brodane serce)<sup>28</sup> paryskiej grupy dadaistów

---

23 Marcel Duchamp, *Duchamp du signe. Ecrits, reunis et presentes par Michel Sanouillet*, Paris 1994, s. 244.

24 Man Ray, *Le retour à la raison*, 1923, film, czarno-biały, niemy, 35 mm, 2'57”.

25 Hugo Ball, *Flight out of Time: a Dada Diary. (1917)* [w:] *Art in Theory. 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*, edited by Charles Harrison & Paul Wood. Oxford Cambridge (USA) 1995, s. 248.

26 Rudolf E. Kuenzli, *Man Ray's Films: From dada to Surrealism*, [w:] *Avant-garde Film*, edited by Alexander Graf and Dietrich Scheunemann, Amsterdam–New York 2007, s. 94.

27 Ibidem.

28 Wydarzenie to było jednym z przejawów rodzących się napięć wewnątrz grupy dadaistów związanych z kształtowaniem się początków nowego nurtu surrealizmu, którego inicjatorami byli dawni dadaści, m.in. Andre Breton. Skończyło się zamieszkami pomiędzy zwolennikami Tzary i Bretona oraz interwencją policji i usunięciem z sali publiczności.

w Théâtre Michel w Paryżu 6 lipca 1923 nieistniejący jeszcze jego film *Le retour de la raison*<sup>29</sup>. w czasie tego wydarzenia miały zostać pokazane także filmy dadaisty niemieckiego Hansa Richtera (1888–1976) *Film ist Rhythmus* (1921), znany później pod zmienionym tytułem *Rhythmus 21* oraz Charlesa Sheelera (1883–1965) i Paula Stranda (1890–1976) *Manhatta* (1920), przedstawiony w programie jako „Fumées de New York (Dymy Nowego Jorku)”.<sup>30</sup> Fakt, że brak było jak do tej pory filmów dadaistów paryskich zdawało się być głównym powodem inicjatywy Tzary skierowanej do Man Raya.<sup>31</sup> Autor pierwszego filmu dadaistów paryskich dowiedział się o tym na kilkanaście godzin przed zapowiadaną projekcją i dysponował materiałami, które po sklejeniu dałyby jedynie jedną minutę projekcji.<sup>32</sup> Zawierały on krótkie sekwencje nocnych widoków paryskich ulic, sfilmowany własny obraz wykonany aerografem *Dance/Danger* (1920) oraz kręcące się papierowe spirale i kratkę, a także niespełna dwunastosekundową sekwencję przedstawiającą nagi tors Kiki de Montparnasse (Alice Ernestine Prin, 1901–1953). Był to materiał niewystarczający nawet na krótki film dadaistyczny. Wtedy Tzara podsunął mu pomysł, aby poszerzył go wykonując nowy materiał prostą i szybką metodą bezkamerowego obrazu przejętą z rayografów, których Tzara był wielkim entuzjastą i promotorem.<sup>33</sup> Man Ray kupił 30 metrów czystej taśmy filmowej, w ciemni pociął je na kawałki, rozsypał na każdym z nich inne przedmioty: sól, pieprz, pinezki, spiralę (il. 2), gwoździe i szpilki i po kilkusekundowym włączeniu światła uzyskał ich fotograficzne obrazy.<sup>34</sup> Po ich wywołaniu i sklejeniu całości materiałów powstał niespełna trzyminutowy film, zawierający te same sekwencje obrazów negatywowe i pozytywowe, połączone ze sobą w sposób przypadkowy. Na przemian pojawiały się na ekranie obrazy, w których przedmioty, niekiedy z trudem, ale były

29 Ten tytuł *Le Retour de la raison* (Nawrót rozumu) wymyślił Tzara, jego ostateczna wersja brzmiała nieco inaczej *Le retour à la raison* (Powrót do rozumu).

30 Rudolf E. Kuenzli, op. cit., s. 94.

31 *DADA. Zurich, Berlin, Hannover, Cologne, New York, Paris*. Ed. By Leah Dickerman, Washington-New York 2005, s. 412.

32 Rudolf E. Kuenzli, op. cit., s. 94–95.

33 Ibidem, s. 95.

34 Ibidem.

rozpoznawalne oraz obrazy-ślady przedmiotów nierozpoznawalnych, wydające się być abstrakcyjnymi. Dodatkowo ich czytelność zakłócała kontrapunktowość naprzemiennie oglądanych tych samych obrazów w formie pozytywowej i negatywowej. W niewielkim stopniu zmieniało to percepcję obrazów bezkamerowych, które w każdej formie były zaskakujące i tajemnicze. Destrukcyjny efekt projekcji negatywowego obrazu zarejestrowanego kamerą był skuteczniejszy. Dotknął on szczególnie sekwencję ukazującą nagi pólakt. We fragmencie pozytywowym wnosi on na moment do filmu element erotyzmu. W wersji negatywowej ów erotyczny element jest osłabiony, odwrócony walorowo obraz nagiego ciała staje się podobnie nieoczywisty i nieokreślony jak ślady przedmiotów rozsypane na filmowej taśmie.

Między tym filmem a fotografią występuje jeszcze jedna szczególna i bezpośrednia zależność. Man Raya wykorzystując jeden z kadrów filmowych przedstawiający nagi pólakt Kiki, wykonał także nieduże powiększenie fotograficzne, które występuje pod dwoma tytułami „Torso”<sup>35</sup> i „Return to Reason/Leretour à la raison”<sup>36</sup> (il. 3). Treść filmowej klatki została wykadowana go i skomponowana w pionie. Dla Man Ray’a ta praca musiała być ważna, ponieważ wkrótce po jej wykonaniu opublikował ją bez tytułu w roku 1924 w pierwszym numerze „La Révolution Surréaliste” (1924, nr 1, s. 4).<sup>37</sup> Dziesięć lat później jej reprodukcja otwiera serię aktów w jego pierwszym albumie-książce *Man Ray, photographies, 1920–1934*.<sup>38</sup>

Wykorzystane w tym filmie materiały nie służyły do budowania narracji mającej nieść jakies przesłanie. Były chaotycznym strumieniem zaskakujących i tajemniczych ruchomych obrazów wyświetlanych na ekranie. Reakcja pierwszych widzów tego filmu obecnych w Théâtre Michel w Paryżu wieczorem 6 lipca 1923 była dwubiegunowa, jedna jej część ten film wygwizdała przerywając projekcję, druga

35 Ta wersja znajduje się w kolekcji Museum of Modern Art w Nowym Jorku (nr. inw. 628.1941), mierzy 18,1x14,4 cm, dar Jamesa Thralla Soby.

36 Ta wersja znajduje się w Art Institute Chicago i mierzy 18,7 x 13,9 cm a pochodzi z Julien Levy Collection.

37 „La Révolution Surréaliste”, 1924, nr 1, s. 4.

38 *Man Ray, Man Ray, photographies, 1920–1934*, Paris 1934, s. 25.

część równie głośno wyrażała swój entuzjazm.<sup>39</sup>

Filmowo-fotograficzna relacja występuje w tym filmie najpełniej w obrazach bezkamerowych. Obraz uzyskany metodą fotogramową, mimo że był zarejestrowany na filmowej taśmie, był ciągły i nie było w nim pojedynczych kadrów (il. 2). Nie był więc ciągiem obrazów przedzielanych ramkami kadrów, lecz jednym obrazem. Dopiero w trakcie projekcji taśmy kawałkującej go na regularne kadry wyświetlane na ekranie, dzięki zjawisku  $\phi$ <sup>40</sup> charakteryzującemu naszą percepcję wzrokową odbierany jest jako obraz ruchomy. w tej serii transformacji obrazu wyjściowego, który był ciągły i statyczny oraz powstał poza kamerą filmową, w trakcie projekcji stał się filmem, sekwencją obrazów pojedynczych, które na ekranie tworzą obraz ruchomy. Można w tym dopatrywać się charakteryzującego działania dadaistyczne podważania zdawałoby się oczywistych i niepodważalnych prawd czy przekonań. Filmowe eksperymenty Man Raya oraz innych dadaistów składają się na całkiem rozbudowany zestaw niekonwencjonalnych metody i środków, takich jak: animacja statycznych obrazów lub przedmiotów metodą rejestracji poklatkowej, zmiana prędkości zapisu klatek na taśmie, odwrócenie biegu taśmy, przełożenie jej na drugą stronę czy odwrócenie skali walorowej z pozytywowej na negatywową oraz obraz tworzony poza kamerą. Wszystkie służyły im do podważenia dotychczasowego rozumienia zjawiska, jakim jest film, czy szerzej, utrwalony obraz optyczny. Intermedialne relacje, jakie wystąpiły w przypadku *Le retour à la raison* – fotograficzne odwrócenia skali walorowej z pozytywowej na negatywową i odwrotnie oraz technika fotogramu – dały dwa skutki, poszerzenie o nowe możliwości jednego medium przez przeniesienie na jego teren technik i metod zaczerpniętych z drugiego oraz podważenie potocznych przekonań z nim związanych. Taśma filmowa zawierająca obrazy fotogramowe oraz rayografy wykonane na papierze fo-

39 Jean Mitry, *Cinéma expérimental. Histoire et perspective*, Paris 1974, s. 142.

40 Zjawisko to związane jest z naszą pamięcią obrazów, wyświetlanie obrazów statycznych z minimalną prędkością 16 obrazów na sekundę powoduje, że w czasie projekcji ulegamy iluzji i odbieramy tak spreparowane obrazy jako ruchome, a więc ciągłe w relacji wobec czasu. Na tym opiera się fenomen obrazu filmowego i telewizyjnego, przede wszystkim zaś animacji.

tograficznym łączyło wiele wspólnych cech, które były atrakcyjne w dla dadaistów i charakteryzowały w ogóle twórczość dadaistyczną.

W późniejszej, surrealistycznej praktyce medialnej Man Raya bezpośrednie relacje intermedialne łączące obrazowanie fotograficzne i filmowe pojawiają się rzadko. W kolejnym filmie *Emak Bakia* (1926)<sup>41</sup>, kilkakrotnie dłuższym od pierwszego, jedynym bezpośrednim przejawem tych relacji jest włączenie do niego sekwencji bezkamerowych obrazów bardzo podobnych do tych sprzed trzech lat. Pozostałe związki filmowo-fotograficzne występujące w jego surrealistycznej twórczości medialnej mają bardziej ogólny charakter. To co je łączy to pewne wspólne cechy formalne obrazowania w filmie i w fotografii, takie jak: niezwykle ujęcia motywu, z dołu lub z góry; duże zbliżenia; dynamiczna, niekonwencjonalna kompozycja kadru czy wielowarstwowość obrazów, wzajemne przenikanie się przez ich nałożenie w fotomontażu negatywowym lub w trakcie optycznej obróbki filmu. Wspólne są im również treści. W filmach z okresu surrealistycznego autora *Le retour à la raison* wystąpiły, charakterystyczne dla całej twórczości surrealistycznej, wątki erotyczne, które tak jak i w tym filmie wiązać się będą z osobą i ciałem Kiki de Montparnasse.

## 5.

W drugim przykładzie interesujących nas relacji intermedialnych w awangardzie, jakim jest twórczość konstruktywisty László Moholy-Nagy'a mają one inne źródło, przybrały także inną postać oraz przyniosły inne skutki ogólnomedialne. Zainteresowanie fotografią i filmem Moholy-Nagy'a wynikało z „historiozoficznych” koncepcji sztuki, dokładniej sztuk wizualnych. Dla niego ich istotą i materią pierwszą było światło, a obszarem jego artystycznego zastosowania *Lichtgestaltung*, czyli kształtowanie, tworzenie światłem. Między nim a Man Rayem istnieją pewne ogólne podobieństwa odnoszące się do ich zainteresowań mediami jako narzędziem artystycznym. Dla obu punktem wyjścia było obrazowanie fotogramami oraz jego inspirująca rola w innych obszarach twórczości. Przejście od statycznego do ruchomego obrazu optycznego w przypadku Moholy-Nagy'a było dłuższe i głównie stanowiło efekt wyciągnięcia

41 Man Ray, *Emak Bakia*, 1926, film, czarno-biały, niemy, 35 mm. 16'.

wniosków z rozważań teoretycznych, w przeciwieństwie do spontanicznych i szybko przeprowadzonych eksperymentów Man Raya, niepoprzedzonych jakimikolwiek refleksjami teoretycznymi.

Dla Moholy-Nagy'a jednym z najbardziej czystych zastosowań światła w sztuce były właśnie fotogramy, od których zaczął się jego kontakt z fotografią (il. 4). Później analizując fenomen fotografii oraz filmu opracował konstruktywistyczną teorię obu mediów opartą na zasadzie konstruktywistycznej funkcjonalności oraz adekwatności środków artystycznych wobec nowoczesnej cywilizacji.<sup>42</sup> Oba media służyć miały dwóm funkcjom, jako środki w czystej twórczości wizualnej, rozumianej jako *Lichtgestaltung* oraz jako narzędzia służącego obrazowej reprezentacji rzeczywistości, które wyparły z tej funkcji niedoskonałe, bo niefunkcjonalne i nieadekwatne cywilizacyjnie obrazy, manualne sztuk pięknych.

„W mechanicznie precyzyjnych procesach fotografii i filmu posiadamy nieporównywalnie lepiej funkcjonujące środki wyrazu niż w manualnym procesie do tej pory znanego malarstwa przedstawiającego.”<sup>43</sup>

Interdyscyplinarne relacje medialne w jego twórczości wystąpiły w dwóch obszarach związanych ze wspomnianymi wyżej funkcjami. Pierwszy z nich dotyczył czystej twórczości wizualnej i podobny sposób występował w twórczości Man Raya. Dla Moholy-Nagy'a bezkamerowy obraz fotogramowy stanowił bardziej bezpośrednią formę wykorzystania światła do tworzenia dzieł wizualnych niż w „kamerowym”, standartowym procesie fotograficznym. Skutki występujących w fotogramie interakcji między przedmiotem a światłem były dla niego sposobem bezpośredniego tworzenia formy jedynie przy pomocy światła przenikającego ze zróżnicowaną intensywnością przez transparentny przedmiot, odbijające się od jego gładkich, lustrzanych powierzchni lub biały cień-ślad przedmiotu, efekt braku światła zatrzymanego przez przedmiot nietransparentny. W fotogramach Moholy-Nagy systema-

42 Pierwszą, pełną publikacją tej teorii była książka: László Moholy-Nagy, *Malerei Fotografie Film*, München 1925.

43 László Moholy-Nagy, *Malerei Fotografie Film*, Mainz 1968 [reprint drugiego wydania z roku 1927], s. 8.



tycznie wykorzystywał te efekty oparte na wariacjach transparentności i refleksyjności przedmiotów będących w nich źródłem obrazu.

Doświadczenia i przemyślenia z tym związane stały się punktem wyjścia do stworzenia koncepcji twórczości, w której światło występuje w postaci czystej, modulowanej jedynie przez odpowiednio zaprojektowane ruchome urządzenia. Pierwszym etapem tych działań był *Licht-Raum-Modulator* (il. 5), którego ostateczna wersja powstała w roku 1930.<sup>44</sup> Modulator był poruszającym się wedle precyzyjnie zaprojektowanych ruchów, wzajemnie połączonym zespołem mechanizmów składającym się z elementów o zróżnicowanej transparentności i refleksyjności. Światło padające na nie w trakcie jego ruchu przenikało, odbijało się lub nie było przepuszczane. W efekcie działania modulatora w jego otoczeniu powstawała ruchoma gra zróżnicowanych w swej intensywności światła oraz cienia, które była dla Moholy-Nagy'a właściwym dziełem, sam modulator był jedynie maszyną, która była konieczna, aby uzyskać ten końcowy efekt. Występuje tu pewna analogia między tym dziełem a projekcją filmową. W tej ostatniej dziełem nie jest ani projektor, ani filmowa taśma, lecz obraz wyświetlany na ekranie. Analogia ta została w swoisty sposób rozwinięta w jego filmie *Lichtspiel. Schwarz-Weiß-Grau* (Gra świetlna. Czerń-biel-szarość) (il. 6) zrealizowanym przez niego w tym samym roku 1930.<sup>45</sup> Nie jest on dokumentalnym zapisem funkcjonowania „*Licht-Raum-Modulatora*”. Film stanowi starannie wykreowaną filmową impresję, w której przedmiotem są skutki działania modulatora. Wizualne efekty filmowe, choć różnią się od efektów uzyskiwanych w fotogramach, to stanowią próbę rozwiązania tego samego problemu artystycznego, czyli obrazowych skutków relacji między światłem i przedmiotem. Podobnie jak w fotografiach tego autora, także w tym filmie pojawiają się obok dominujących obrazów pozytywnych, obrazy negatywowe. Nie są tu one jednak swoistym wizualnym kontrapunktem w strumieniu obrazów, jak w *Le retour à la raison*. w praktyce fotograficznej Moholy-Nagy'a obraz

44 Hannah Weitemeier, *László Moholy-Nagy – Leben und Werk*, [w:] *László Moholy-Nagy*, Stuttgart 1974, s.73.

45 Pierwotnie ten film miał się składać z sześciu części, z których powstała jedynie część ostatnia. *Der Deutsche Avant-Garde Film der 20er Jahre*, Redaktion Angelika Leitner, Uwe Nitschke, München 1989, s. 55.

negatywowi był tak samo skuteczną artystycznie wersją obrazu optycznego jak obraz pozytywowi. Unaoczniał w fotografii i filmie ich świetlną i fotochemiczną naturę oraz sprzyjał uświadomieniu monochromatycznej konwencji ich obrazowania.

Film *Lichtspiel. Schwarz-Weiß-Grau* mógłby stanowić pozytywną odpowiedź praktyczną na postawione kilka lat wcześniej programowe pytanie autora. „Czyż słusznym jest dziś, w epoce ruchomych, refleksyjnych zjawisk świetlnych oraz filmu kultywować nadal pojedynczy obraz sztalugowy jako kształtowanie barwne.”<sup>46</sup> Stanowił on bowiem przykład wykorzystania w jednym dziele dwóch pierwszych zjawisk.

Relacje filmu i fotografii wystąpiły również w innych filmach Moholy-Nagy'a, dotyczyły ich treści i formy, ale jako obrazów będących reprezentacją rzeczywistości. W formie i treści jego fotografii i filmów występuje wiele wspólnych elementów wynikających z kompleksowej teorii oraz z wzajemnie się uzupełniającej praktyki. Podobnie jak w fotografii i filmach Man Raya są to: kompozycja kadru (często diagonalna), sposób ujęcia (z dołu lub z góry), dynamiczne budowanie światłem relacji przestrzennych, podkreślenie fakturowych różnic obrazowanych przedmiotów czy zmienna skala obrazowania, ekstremalne zbliżenia i oddalenia.<sup>47</sup> Wspólne im elementy treści przejawiają się motywami wielkomijskimi czy obecnością w obrazach fenomenów nowoczesnej techniki. Wszystko to razem wzięte służyć miało najbardziej adekwatnemu oddaniu obrazu nowoczesnej cywilizacji, która była jednym z powodów zmian w sztuce postulowanych i realizowanych przez konstruktywistów, a także stanowiła miejsce, w którym efekty ich twórczości zaistniejąc w niej, miały ją w sensie materialnym i duchowym współtworzyć.

Intermedialna, fotograficzno-filmowa relacja wystąpiła w twórczości Moholy-Nagy'a w jeszcze jeden szczególny sposób. Fotografia posłużyła mu do szczegółowej wizualizacji niezrealizowanego filmu *Dynamik der Gross-stadt* (il. 7). Do drugiego wydania *Malerei, Fotografie, Film* dołączył on na końcu bardzo precyzyjny scenopis tego filmu. Przyszły obraz

46 L. Moholy-Nagy, *Malerei, ...*, s. 28.

47 Najwięcej cech wspólnych z jego fotografią występuje w drugim filmie *Impressionen vom alten Marseiller Hafen* (Vieux Port), 1929, film, czarno-biały, niemy, 11'.

filmowy był w nim reprezentowany obrazem fotograficznym, tak co do treści jak i formy. Fotografii oraz łącząca je w rozbudowaną strukturę wizualną precyzyjna typografia konstruktywistyczna pozwoliły mu stworzyć wizualny substytut przyszłego dzieła filmowego. Widzenie kamery fotograficznej zostało w nim podporządkowane przyszłemu widzeniu kamery filmowej.

6.

Szczególnym przykładem interesujących nas relacji medialnych jest film Charlesa Sheelera i Paula Stranda *Manhatta* (1920) (il. 8).<sup>48</sup> Należy go omówić oddzielenie, ale w kontekście awangardy, choć jego autorzy nie byli uczestnikami ruchu awangardowego. Uznawany jest jednak za pierwszy filmowy przejaw awangardowego eksperymentu w USA.<sup>49</sup> Obok innych filmów awangardy włączany jest również do antologii filmu awangardowego.<sup>50</sup> Dodatkowym argumentem na przedstawienie go w tym miejscu jest także to, iż pokazywany był przez awangardę jako przykład tego, co film przez nią tworzony miał reprezentować. Film Sheelera i Stranda miał prawdopodobnie swą europejską prapremierę w trakcie wspomnianego wyżej wieczoru dadaistycznego *Coeur à barbe* w Théâtre Michel w Paryżu 6/7 lipca 1923.<sup>51</sup> W jego formie istnieją istotne cechy wspólne z nową formą wprowadzoną do filmu przez awangardę, takie jak: niezwykle punkty widzenia, dynamiczna kompozycja kadru czy szybki montaż. Medialne źródła tego filmu, podobnie jak w przykładach już przedstawionych, tkwią także

48 Charles Sheeler, Paul Strand, *Manhatta*, 1920, 10', film, czarno-biały, niemy. Film został zrealizowany w roku 1920, a jego premiera pod tytułem *New York the Magnificent* (Wspaniały Nowy Jork) miała miejsce w Nowym Jorku w Rialto Theater, 24 lipca 1921. Charles Brock, *Charles Sheeler*, Berkeley 2006, s. 45.

49 Mark Rawlinson, *Charles Sheeler. Modernism, Precisionism and the Borders of Abstraction*, New York-London 2007, s. 51. Tenże, *Charles Sheeler*, [w:] *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, Volume 3, New York, 2006, s. 1417. Jan-Christopher Horak, *Paul Strand and Charles Sheeler's Manhatta*, [w:] *Lovers of Cinema. The First American Film Avant-garde, 1919–1945*, edited by Jan-Christopher Horak, Madison 1996, s. 267.

50 Film ten włączany jest też do współczesnych antologii filmów awangardy takich jak *Avant-Garde. Experimental Cinema of the 1920s and '30s* wydanej przez Kino on Video (Nowy Jork) w 2005 czy *Masterworks of American Avant-garde Experimental Film 1920–1970* wydanej w rok 2015 przez Flicker Alley (Los Angeles).

51 Wyświetlono go razem z dwoma filmami dadaistów, Hansa Richtera *Film ist Rhythmus* (1921), znanym później pod zmienionym tytułem *Rhythmus 21* oraz Man Raya *Le retour à la raison*. Rudolf E. Kuenzli, op. cit., s. 94.

w fotografii i są one w tym przypadku znacznie silniej związane z fotografią. Obaj autorzy byli fotografami, którzy kilka lat przed zrealizowaniem tego filmu należeli do nielicznych wówczas reprezentantów pierwszego nowoczesnego nurtu w fotografii, jakim była amerykańska straight photography w jej pierwszej fazie przed rokiem 1918. Ich ówczesna radykalizacja poglądów i postaw artystycznych dokonywała się pod wpływem nowoczesnych zjawisk w sztuce europejskiej, które w tamtym czasie nie miały swych odpowiedników w Stanach Zjednoczonych. Poznawali je przez kontakt z Alfredem Stieglitzem (1864–1946) oraz przez oddziaływanie tego, co on zdołał przed pierwszą wojną światową pokazać z aktualnego dorobku europejskiej sztuki nowoczesnej w Gallery 291 w Nowym Jorku oraz na łamach „Camera Work”. Wybuch wojny spowodował także, że część młodych artystów skupionych kiedyś wokół instytucji stworzonych przez Stieglitza miała szansę zetknąć się z najbardziej radykalnymi przedstawicielami nowoczesności, jakimi byli przebywający w czasach pierwszej wojny światowej emigranci europejscy, przybyli w roku 1915 do Nowego Jorku Marcel Duchamp (1887–1968) i Francis Picabia (1879–1953) oraz młody artysta amerykański Man Ray. Stanowiąc oni będą od 1916 roku trzon nowojorskiej grupy dadaistycznej.<sup>52</sup> W pierwszych latach po wojnie Sheeler i Strand kontynuowali rozpoczętą kilka lat wcześniej twórczość nowoczesną. Ich fascynacja nowoczesnością w sztuce, w fotografii, nowoczesnością miasta, w którym mieszkali i fotografowali oraz nowoczesnością nowego narzędzia służącego wizualizacji – jaką wciąż była w tym czasie kamera filmowa – przywiodła ich do fotograficzno-filmowego eksperymentu *Manhatta*. Obaj postanowili sprawdzić, jak w ruchomym obrazie można odkrywczo, nowocześnie przedstawić to, co już wcześniej próbowali osiągnąć w fotografii. Ich wyprawa z kamerą filmową na dachy drapaczy chmur na Manhattanie stanowiła kontynuację ich wcześniejszego opisu miasta w nowoczesnej formie optycznego obrazu. Dokonali tego innym narzędziem i z innej perspektywy.<sup>53</sup>

52 Calvin Tomkins, *Duchamp. Biografia*, przekład Iwona Chlewińska, Poznań 1996, s. 133; Jill Corner, *Man Ray*, [w:] *Encyclopedia of twentieth-century photography*, ed. Lynn Warren, New York 2005, t. 2, s. 1001.

53 Film ten opisujący wielkie miasto i toczące się w nim życie otwiera serię filmów powstałych w latach 20. określanych jako „symfonie miejskie” takie jak: W. Ruttmanna

W przypadku tego filmu występuje szczególna relacja między obrazami medialnymi. Sheeler wykonywał bowiem piętnaście odbitek fotograficznych bezpośrednio z taśmy filmowej 35 mm.<sup>54</sup> Treść i forma zarejestrowana ręczną kamerą filmową akeley została przeniesiona do obrazu fotograficznego. Ruchomy obraz filmowy stał się źródłem obrazu statycznego. Zamyśl filmowy nie odbiegał zbyt daleko od formy i treści wcześniejszych fotografii Sheelera i Stranda reprezentujących straight photography. Według Stranda film miał być zastosowaniem „w ruchomym obrazie specjalnego doświadczenia zdobytego w trakcie eksperymentów ze statyczną fotografią”.<sup>55</sup> Efekty eksperymentu filmowego zawierały te same jakości obrazowe jak zdjęcia Sheelera (il. 9). Zasadnicze różnice między fotografiami a filmowym obrazem Manhattanu stanowiły: ruch wewnątrz kadru występujący na jego ulicach i jezdniach oraz linearnie rozwijająca się w kolejnych ujęciach narracja opisująca jeden dzień z życia Manhattanu.

W twórczości obu twórców film ten wiąże się z dwoma biograficznymi okolicznościami. Dla Stranda-fotografa to doświadczenie z filmem musiało być bardzo ważne i stało się jednym z powodów zamiany medium fotografii na film. Film na długie lata stał się głównym jego narzędziem, a do fotografii powrócił w połowie lat 40. wieku XX.<sup>56</sup> Zanim to się stało kamera, akeley również wiąże się w pewien sposób z wątkiem intermedialnym. Fotografie Stranda ujmujące fragmentarycznie jej wewnętrzny mechanizm powstałe w latach 1922–1923 takie jak *Akeley Motion Picture Camera* (1922) stanowią przykład jednych z najbardziej nowoczesnych w formie i treści przykładów

---

*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (1927); Hans Richter, *Rennsymphonie* (1928), D. Wiertow *Человек с киноаппаратом* (1929); L. Moholy-Nagy „*Impressionen vom alten Marseiller Hafen (Vieux Port)*” (1929) czy Jorisa Ivensa *Regen* (1929). W nich wszystkich występują nowoczesne elementy formy charakterystyczne także dla fotografii w kręgu awangardy oraz dla europejskiej nowej fotografii i amerykańskiej straight photography.

<sup>54</sup> W podobny sposób wykorzystał do celów fotograficznych inny, wcześniejszy zaginiony film przedstawiający nagą postać Kathrine Baird Schaffer, jego późniejszą żonę. Mark Rawlinson, *Charles Sheeler*, [w:] *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography* ..., s. 1417.

<sup>55</sup> Cyt. za: Charles Brock, op.cit, s. 47–48.

<sup>56</sup> Naomi Rosenblum, *Paul Strand*, [w:] *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, Volume 3, New York, 2006, s. 1501–1502.

straight photography w okresie międzywojennym i to one należą do zdjęć zamykających ten okres jego artystycznej praktyki fotograficznej. Dla Sheelera malarza i fotografa doświadczenia związane z realizacją filmu spowodowały połączenie obu mediów mechanicznych we wspomnianej serii fotografii. W jego późniejszych obrazach malarskich doświadczenia te wpłynęły na umocnienie się treści związanych z nowoczesną cywilizacją miejsko-przemysłową. Treść i formę kadrów filmowych i wykonanych z nich fotografii odnaleźć można w wielu jego obrazach malarskich czy rysunkowych. W jego straight photography i w malarstwie sprzed roku 1922 występowały głównie motywy tradycyjnej drewnianej architektury amerykańskiej w Bucks County (Pensylwania).

Film Sheelera i Stranda stanowi niezwykle ciekawy przykład interesujących nas zjawisk. Występuje w nim jednocześnie dwukierunkowa relacja fotografia-film, czyli obecności aspektów fotograficznych w filmie i filmowych w fotografii. Powody zrealizowania filmu oraz jego forma związane były bezpośrednio z ich wcześniejszą twórczością fotograficzną reprezentująca *straight photography* w jej pierwszej fazie, przed rokiem 1918. Była ona początkiem kształtowania się nowoczesnej koncepcji fotografii, która była zaprzeczeniem dominującego wówczas w praktyce artystycznej piktorializmu naśladowującego tradycyjne sztuki piękne. Nowoczesna forma *straight photography* opierała się na czystości środków fotograficznych. Skupiając się na motywach reprezentujących nowoczesne miasto i technikę, także w treści odchodziła od tradycyjnych typów przedstawień oddających piękno naturalnych motywów. Jej formę charakteryzowało wykorzystanie ujęć z góry i z dołu, diagonalna kompozycja kadru, usytuowanie przy jego krawędzi przedmiotów znajdujących się na pierwszym planie, wykorzystanie zbliżeń oraz ujęć obejmujących bardzo rozległe plany. Te rozwiązania formalne występują także w filmie *Manhatta*, w którym poszerzone zostały o nowoczesny element formy filmowej, szybki montaż krótkich odcinków.<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> Na całość filmu trwającego 10 minut składa się sześćdziesiąt pięć ujęć. Jeśli odejmiemy od całkowitego czasu projekcji fragmenty zawierające plansze z poezją Walta Whitmana

W kontekście filmu Sheelera i Stranda należy wspomnieć innego amerykańskiego fotografa Francis Bruguère'a (1879–1945). Podobnie jak oni, w początkowej fazie twórczości Bruguère związany był z środowiskiem artystycznym powstałym wokół Alfreda Stieglitza. W tym czasie reprezentował amerykański piktorializm. W latach 20. pod wpływem nowoczesnych idei w sztuce Bruguère zaczął interesować się obrazowaniem abstrakcyjnym. Wykorzystując oświetlenie teatralne fotografował specjalnie przygotowane geometryczne elementy papierowe, uzyskując efekt podobny do obrazów kubistycznych. Po przeniesieniu się do Londynu w roku 1930 zrealizował wspólnie z Oswellem Blakestonem (1907–1985) uznawany za pierwszy w Anglii film abstrakcyjny *Light Rythms*. Film nie zachował się, ale z jego opisów wiadomo, że Bruguère oparł jego obraz na efektach wypracowanych wcześniej w fotografii. Wykonywał ujęcia filmując pocięte geometryczne elementy papierowe, które oświetlał poruszając reflektorami. Po ich zmontowaniu na ekranie można było obserwować grę pozornie bezprzedmiotowych i abstrakcyjnych ruchów geometrycznych form oraz światła i cieni. Ten film był jego jedynym, później zajmował się tworzeniem fotografii z wykorzystaniem technik specjalnych, m.in. solaryzacji.<sup>58</sup>

## 7.

Przeniesienie idei fotogramu do filmu czy transformacja obrazu filmowego w fotograficzny, która wystąpiła w pojedynczym przykładzie w filmie Man Raya oraz w serii fotografii Sheelera najlepiej ilustrują wspólny optyczny charakter obrazu fotograficznego i filmowego. W praktyce awangardy międzywojennej znajdziemy także inne przykłady intermedialnych zjawisk, w których działanie fotograficzne lub jego obrazowe skutki zostaną włączone do filmu. Oryginalne tego przykłady występują w twórczości fotograficznej i filmowej Stefana Themersona (1910–1988). Wspólnie z żoną Franciszką Themerson (1907–1988) byli autorami filmów reprezentujących drugą fazę eksperymentów awangardy polskiej

---

(1819–1892) z *Leaves of Grass* (ok. 2 minut), to przeciętna długość ujęcia wynosi około siedmiu sekund.

58 Leslie K. Brown, *Francis Joseph Bruguère*, [w:] *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, Volume 1, New York, 2006, s. 176.



w latach 30. wieku XX. Themerson przeniósł w inny sposób niż Man Ray ideę obrazu fotogramowego do filmu. Polegało na poklatkowym sfilmowaniu od dołu cieni przedmiotów umieszczonych nad przezroczystą powierzchnią matową. W fotogramach (il. 10), które także wykonywał Themerson, cienie tworzyły bezkamerowy obraz bezpośrednio na papierze fotograficznym. Te same cienie w obrazie filmowym zaistniały jako obraz optycznych zarejestrowany kamerą. Materiał filmowy wykonany w ten sposób Themersonowie wykorzystali w filmach: *Apteka* (1930), *Drobiazg melodyjny* (1933), *Przygoda człowieka poczciwego* (1937), *Colling Mr. Smith* (Wzywamy pana Smitha'a) (1943) i w *The Eye and the Ear* (Oko i ucho) (1944/1945) (il. 11). Themerson zajmował się także fotomontażem, który wykorzystał również, w filmie w *Europie* (1932) i w *Zwarciu* (1935). We wszystkich filmach Themersonów wystąpiły jednokierunkowe relacje intermedialne. Przebiegały od fotografii ku filmowi i przejawiały się w nim optycznymi obrazami, nawet wówczas, gdy ich idea bezpośrednio wynikała z nieoptycznych fotogramów. Dla Themersonów przenikanie się obrazowych idei między obu mediami stanowiło jeden ze sposobów „tworzenia widzeń”.<sup>59</sup> W przeciwieństwie do spontanicznej i przypadkowej kreacji Man Raya w *Le retour à la raison*, Themerson chciał wykreować precyzyjny efekt obrazowy inspirowany fotogramem, ale pozbawiony niedającej się w nim uniknąć przypadkowości. Animowane obrazy cieni są w filmach Themersonów częścią perfekcyjnej struktury montażowej, pojawiają się w niej w dokładnie zaplanowanym miejscu i pełnią w niej funkcje poetyckie, służące „tworzeniu widzeń”.

8.

Kolejne przejawy relacji intermedialnych dotyczą już innej epoki artystycznej oraz innych w swym ogólnym charakterze zjawisk w sztuce drugiej połowy wieku XX, określanych jako neoawangarda. W ograniczonym stopniu są one konsekwencją zjawisk zaistniałych wcześniej w kręgu awangardy. Nie są jej bezpośrednią kontynuacją, choć obecność mediów w neoawangardzie będzie – podobnie jak w awangardzie – zjawiskiem

---

59 Potrzebie kreowania widzeń przy pomocy obrazów medialnych poświęcony był jeden z tekstów Themersona. Stefan Themerson, *O potrzebie tworzenia widzeń*, „f.a.” 1937, nr 2, s. 36–48.

charakterystycznym i stałym. Artystyczne i pozaartystyczne źródła sztuki neoawanagrdowej są inne niż awangardy i wynikają z odmiennych okoliczności historycznych, w jakich się kształtowały. Sztuka neoawangardy należy do zjawisk nowoczesnych i wynika także z eksperymentów oraz poszukiwań mających zmienić zastaną sztukę. Miały one jednak charakter bardziej autoteliczny, w większym stopniu niż w awangardzie skupiały się na wewnętrznej problematyce artystycznej, a skutki prowadzonych przez nią poszukiwań i eksperymentów były ostatecznym celem działań, a nie jak w awangardzie także środkiem do zrealizowania ważnych dla niej celów pozaartystycznych.

Te cechy neoawangardy charakteryzowały również występującą w niej twórczość medialną. Sięgnięcie po media miało w przypadku jej reprezentantów inne przyczyny i przynosiło – przynajmniej w ich intencjach – inne skutki. W awangardzie służyło poszerzeniu twórczości o nowe jej obszary i wprowadzenie do niej nowych zjawisk. W neoawangardzie zainteresowanie mediami wynikało z postaw kontestacyjnych wobec zastanej sytuacji w sztuce i szerzej w ówczesnej, powojennej rzeczywistości politycznej, społecznej i kulturowej. Obrazy medialne traktowane były jako alternatywa wobec tradycyjnych form twórczości lub jako forma zdystansowania się, kontestacji lub odrzucenia tej części współczesnej kultury, która opierała się na wykorzystaniu mediów, takich jak komercyjny film czy obecność fotografii w masowej prasie ilustrowanej. Sposoby i formy wykorzystania mediów w neoawangardzie były bowiem często zaprzeczeniem tych, które występowały w oficjalnej kulturze establishmentu.

Intermedialne relacje w neoawangardzie przejawiały się trzema zjawiskami. Pierwsze to twórczość indywidualna, w której łączy się praktyka fotograficzna z praktyką filmową, w której występowały te same lub podobne autoteliczne, czysto formalne problemy. Drugie zjawisko to wykorzystanie obrazu fotograficznego w filmie przez twórców, którzy wykorzystywali obrazy fotograficzne sami ich nie tworząc, traktując je jako swoistą formę *found footage*. Trzecie zjawisko dotyczy działań multi- i intermedialnych twórców reprezentujących nurt sztuki lat 60. i 70., w którym obrazy medialne były głównym, najczęściej jedynym obszarem

praktyki, na terenie której rozwijano poszukiwania skupione na analizie samych mediów, badaniu ich odrębnych cech oraz tego co je łączy, odrzucając problematykę czysto formalną.

W pierwszej grupie zjawisk charakterystyczną cechą intermedialnych relacji jest problem obrazu abstrakcyjnego. Nie jest on zjawiskiem całkowicie nowym na terenie mediów, wystąpił już w ograniczony sposób w awangardzie, częściej w filmie niż w fotografii. W neoawangardzie wiąże się z nowym zjawiskiem, szczególnie w fotografii, czyli z obrazem barwnym. Fotochemiczne technologie barwne dostępne były zarówno w fotografii jak i w filmie już w okresie międzywojennym, ale zostały wtedy wprowadzone do praktyki głównie w filmie i to także w filmie reprezentującym jej awangardowy nurt. Barwny obraz filmowy został wykorzystany w latach 30. przez przedstawicieli drugiej generacji awangardy, Oskara Fischingera (1900–1967), Len Lye’a (1901–1980) i Normana McLarena (1914–1987). Dwaj ostatni wykorzystywali też technikę bezkamerową, lecz inspiracje oraz efekty z nią związane dalekie były idei obrazu fotogramowego. Natomiast kolorowa fotografia, mimo że wtedy już dostępna, bardzo rzadko była wykorzystywana w ówczesnej praktyce artystycznej.

#### 9.

Kolejny przykład intermedialnych relacji w sztuce po roku 1945, będący przejawem praktyk medialnych w neoawangardzie, dotyczy właśnie takich obrazów, abstrakcyjnych i barwnych. Ich autorem był Hy Hirsh (1911–1961), artysta reprezentujący środowisko kształtującej się po drugiej wojnie światowej neoawangardy amerykańskiej na Zachodnim Wybrzeżu. Tam najwcześniej wystąpiły kontestujące postawy prowadzące do podejmowania alternatywnych wobec tradycyjnych form sztuki działań medialnych i później objęły sporą część artystów amerykańskich, szczególnie tych, związanych z kontrkulturowymi ruchami młodzieży, takimi jak ruch bitników w latach 50. i hipisów w latach 60. i 70. Hirsh pracował w Hollywood między innymi jako kamerzysta i fotograf. Pod koniec dekady przeniósł się do San Francisco, gdzie zajmował się głównie fotogra-

fią, obok działalności użytkowej rozwijał także fotograficzną twórczość artystyczną.<sup>60</sup> W połowie lat 40. Hirsh nawiązał kontakt z artystami rozpoczynającymi tam wtedy swoje eksperymenty filmowe, z Harrym Smithem (1923–1991), Jordanem Belsonem (1926–2011), Larrym Jordanem (ur. 1934) i Sydneyem Petersonem (1905–2000).<sup>61</sup> Hirsh jako zawodowy filmowiec i fotograf pomagał technicznie i warsztatowo rozwinać ich własną twórczość filmową.<sup>62</sup> Znalazł się w środowisku artystycznym San Francisco w okresie, w którym kształtowało się zjawisko nazwane w historii amerykańskiej kultury artystycznej San Francisco Renaissance, zainicjowane około roku 1947 przez młodych poetów do których dołączyli bitnicy oraz przedstawiciele innych dyscyplin artystycznych, tacy jak eksperymentujący filmowcy czy związany z nimi krótko fotograf Minor White (1908–1976).<sup>63</sup> W ruchu tym występowały postawy kontrkulturowe. Jego uczestnicy odcinali się od oficjalnych form życia artystycznego, tworzyli własne instytucje, samodzielnie organizowali dystrybucję swych dzieł, który w swej formie i treści odchodziły od zastanych konwencji. Jednym z obszarów, na których dokonywały się te działania, był film reprezentowany przez twórczość wspomnianych wcześniej artystów, a w początkowej jego fazie uczestniczyli w tych działaniach inni filmowcy, Maya Deren (1917–1961) oraz Alexander Hammid (Alexandr Hackenschmied, 1907–2004). Nowe formy samoorganizujących się aktywności artystycznych przejawiały się takimi zjawiskami jak Art in Cinema (1946–1954, San Francisco Museum of Art, University of California, Berkeley), Cinema 16 (od 1947), Film Society San Francisco.<sup>64</sup> Pełniły one funkcję alternatywnych instytucji prezentujących, wspierających i dystrybuujących filmową twórczość eksperymentalną, zwaną także wtedy w USA *underground film*.

60 William Moritz, *Non-Objective Film. The Second Generation*, [w:] *Film as Film. Formal Experiment in Film 1910–1975*, [kat. wyst.] Hayward Gallery London, 3 may - 17 June 1979, s. 69.

61 P. Adams Sitney, *Visionary Film. The American Avant-Garde, 1943–2000*, Oxford 2002, s. 47.

62 Sheldon Renan, *The Underground Film. An Introduction to its Development in America*, London 1968, s. 95.

63 Jack Sargeant, *Naked Lens. Beat Cinema*, London 2001, ss. 70–71. Paul Varner, *Historical Dictionary of the Beat Movement*, Lanham 2012, s. 260.

64 Michael O'Pray, *Avant-Garde Film. Forms, Themes and Passions*, London-New York 2003, s. 48–50.

W tym środowisku Hirsh był jedynym, który łączył twórczość filmową z fotograficzną, podejmując w obu podobne interesujące go problemy wynikające z fascynacji technologiami medialnymi. Wspólnym dla obu rodzajów jego praktyki medialnej był problem abstrakcyjnej formy oraz barwy obrazu. Zarówno jego statyczne obrazy fotograficzne oraz ruchome filmowe były obrazami bezprzedmiotowymi uzyskiwanymi przy pomocy technik specjalnych. Ich ekspresyjna, barwna forma abstrakcyjna przypominała formę powstających w tym samym mniej więcej czasie obrazów Jacksona Pollocka (1912–1956) czy Willema de Kooniga (1904–1997) czy Franza Kline’a (1910–1962), przedstawicieli abstrakcyjnego ekspresjonizmu i *action painting*.<sup>65</sup>

Intermedialne działania Hirsha są interesujące i ważne szczególnie w fotografii ze względu na wprowadzenie do niej barwnego obrazu środka artystycznego. W filmie, także w filmie eksperymentalnym, w awangardowym właśnie barwny obraz pojawił się, jak wspomniano wcześniej, już w latach 30. Były to procesy: dufaycolor<sup>66</sup> (proces addytywny, podobny co do zasad do autochromów, dostępny od 1932) i gasparcolor<sup>67</sup> (proces subtraktywny od 1933) oraz bardzo drogi i rzadko używany w tym środowisku technicolor (proces subtraktywny znany od 1915 i kolejno udoskonalony w latach 1922, 1928, 1932).<sup>68</sup> Len Lye, Norman McLaren, Oskar Fischinger wykorzystywali te dwie pierwsze techniki w Europie, w swoich wczesnych filmach, a także po roku 1945, kiedy wszyscy oni znaleźli się w Ameryce.

Techniki barwne w fotografii, mimo że były dostępne w tym samym czasie, nie spotkały się z większym zainteresowaniem w działaniach artystycznych, jedynym z wyjątków mogą być serie inscenizowanych, barwnych zdjęcia Paula Outerbridge’a (1896–1958), głównie z drugiej połowy

---

65 Interesujące są relacje między tego typu malarstwem a abstrakcyjnymi filmami Oskara Fischingera, które poznał m.in. Jackson Pollock już w roku 1938. W. Moritz, *Visual Music and Film-As-An-Art before 1950*, [w:] *On the Edge of America. California Modernist Art., 1900–1950*, edited by Paul J. Karlstrom, Berkeley 1996, s. 226.

66 H. Mario Raimondo-Souto, *Motion picture photography. A history, 1891–1960*, Jefferson 2007, s. 80, 212–213.

67 Ibidem, s. 213.

68 Ibidem, s. 48–49, 81–82, 215–2018.

lat 30. wykonywane w technice carbro process color (od 1920).<sup>69</sup> Szersze zainteresowanie obrazem barwnym jako narzędziem działań artystycznych pojawiło się w USA<sup>70</sup> i Europie<sup>71</sup> dopiero na początku lat 50.

Barwne prace fotograficzne Hirsha mają więc charakter pionierski i jednocześnie są częścią interesującego nas problemu intermedialnych relacji. Jego twórczość fotograficzna i filmowa ewoluowała. W latach 30., na początku twórczości fotograficznej, był reprezentantem czarno-białej *straight photography* w jej drugiej fazie międzywojennej, której najsilniejsze środowisko tworzyli fotografowie działający w Kalifornii. Kiedy przeniósł się z Hollywood do San Francisco, uczestnicząc w drugiej połowie lat 40. w działaniach artystycznych San Francisco Renaissance, zmienił zainteresowania artystyczne zaczął, jednocześnie eksperymentować z obrazem barwnym w fotografii i filmie. Ich treść daleka była od jednoznacznej przedmiotowości *straight photography*. Zaczął fotografować oraz filmować obrazy oscyloskopu oraz abstrakcyjne formy malowane na szkle. W fotografii często łączył je w fotomontażu negatywowym (il. 12), w filmie w samodzielnie skonstruowanym urządzeniu pozwalającym na montaż optyczny.<sup>72</sup> Zarejestrowane w kamerach fotograficznej i filmowej

69 Stephen Monteiro, *Paul Outerbridge*, [w:] *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, Volume 3, New York, 2006, s. 1188.

70 W USA w roku 1950 w Museum of Modern Art w Nowym Jorku przedstawiono wystawę *Color Photography* przygotowaną przez Edwarda Steichena. W roku 1951 zostaje wydana w Nowym Jorku książka *The Art and Technique of Color Photography*. Od roku 1956 zaczął wychodzić „Color Photography Annual”. W roku 1957 wydawcy „Color Photography Annual” zorganizowali w Nowym Jorku symposium *How Creative Is Color Photography?*, na której większość fotografów biorących w niej udział wyraziła wobec niej jako środka artystycznego swą nieufność. L. Hostetler, *Real Color*, [w:] K. Bussard, L. Hostetler, *Color rush. American color photography from Stieglitz to Sherman*, New York–Milwaukee 2013, s. 23–24.

71 W Europie pierwsze prezentacje artystycznej fotografii barwnej miały miejsce m.in. za sprawą pierwszych edycji Photokiny w Kolonii, w roku 1952 pokazano na Photokinie barwne zdjęcia Richarda Avedona (1923–2004), Erwina Blumenfelda, Normana Parkinsona (1913–1990) i Johna Rawlingsa (1912–1970). W fotograficznych pismach europejskich, takich jak niemiecka „Foto Prisma” czy szwajcarska „Camera” od początku lat 50. sporadycznie pojawiają się materiały poświęcone fotografii barwnej. Obecność w Europie Zachodniej problemu fotografii w teorii i praktyce poszerza się wyraźnie po wystawie *Magie der Farbe* pokazanej po raz pierwszy na Photokinie w roku 1960, a rok później w Wenecji. Walter Boje, *Die ‚goldenen‘ 50er und 60er Jahre*, [w:] *Farbe im Photo. Die Geschichte der Farbphotographie von 1861 bis 1981*, [kat.wyst.] Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, 11. Juni bis 2. August 1981, s. 194 i 199.

72 William Moritz, *Non-Objective Film. The Second Generation*, op. cit., s. 69.

obrazy były czarno-białe, dopiero manipulacje w obróbce pozytywowej przy pomocy barwnych filtrów czyniły z nich obrazy barwne. W zrealizowanym w ten sposób filmie *Come Closer*<sup>73</sup> (1952) wielowarstwowy obraz barwny ma swe źródło w innym obrazie optycznym, w czarno-białym elektronicznym obrazie oscyloskopu (il. 13). Jego multiplikacja oraz nadanie barwy w obróbce optycznej spowodowała, że to co widać na ekranie filmowym oderwane jest od dającego się rozpoznać przedmiotu. Mimo że sfilmowany został przedmiot, ekran oscyloskopu generujący ruchomy obraz, to ostateczny efekt wizualny ma charakter abstrakcyjny, a sama projekcja staje się atrakcyjnym spektaklem wizualnym.<sup>74</sup>

Podobne zależności przedmiotowo-obrazowe występują w jego fotografiach wykonanych przez Hirsha w procesie opracowanego przez Agfę Ansco Color Printon.<sup>75</sup> Przedmiotem statycznych obrazów jest w nich także ekran oscyloskopu. Zabiegi w procesie pozytywowym, fotomontaż negatywowo oraz filtracja barwna sprawiają, że obrazy fotograficzne mają również charakter abstrakcyjny i choć mogą przypominać kadry z jego filmów, to są wobec nich autonomiczne.

#### 10.

W tym samym czasie podobna problematyka występuje także w twórczości Andrzeja Pawłowskiego (1925–1986), przedstawiciela neoawangardy medialnej w Polsce. Pawłowski od połowy lat 50. wieku XX zaczął równoległe eksperymentować z tworzeniem obrazów fotograficznych, fotogramowych oraz filmowych, a także tworzył wizualne spektakle posługując się jedynie projekcją światła w przestrzeń otaczającą, którego

73 Hy Hirsh, *Come Closer*, 1952 (1953), 5'49", kolor, dźwięk.

74 Atrakcyjność wizualna filmów Hirsha i innych przedstawicieli filmowej West Coast Abstract School była wykorzystywana w czasie „Vortex Concerts” będących zapowiedzią *expanded cinema*, a odbywających się w planetarium w San Francisco w latach 1957-1959. Były to spektakle audiowizualne składające się z odtwarzania z kilkudziesięciu głośników eksperymentalnej muzyki, z projekcji światła oraz obrazów z wirujących slajdów, z efektów stroboskopowych oraz z projekcji filmów, m.in. Hirsha. Sheldon Renan, *The Underground Film. An Introduction to its Development in America*, London 1968, s. 95–96.

75 Była to jedna z technologii barwnych używana od 1928 w Europie, a od 1929 w USA. Gert Koshofer, *Geschichte der Farbverfahren in der Spezialistenzeit*, [w:] *Farbe im Photo. Die Geschichte der Farbphotographie von 1861 bis 1981*, ..., s. 86, 94.



bieg zakłócały przedmioty.<sup>76</sup> Ostatecznym efektem tych efemerycznych świetlnych performance były abstrakcyjne ruchome formy widoczne w zaciemnionym pomieszczeniu, miały one ontologicznie i wizualnie podobny do fotogramów charakter.<sup>77</sup> Pawłowski także je fotografował tworząc serię fotografii zatytułowanych *Kineformy* (1956–1957) (il. 14).<sup>78</sup> W fotografiach, fotogramach i filmach to nie przedmiot był bezpośrednim obiektem obrazowania, ale świetlne skutki jego obecności na drodze promieni świetlnych. Problemy pochodzące z tych dwóch obszarów wizualnych działań Pawłowski połączył w filmach *Kineformy*<sup>79</sup> (1957) oraz w *Tam i tu*<sup>80</sup> (1957). W obu – podobnie jak w filmie Hirsha – kamera filmowa rejestrowała na taśmie realnie zaistniałe zjawiska wizualne. Pawłowski, w przeciwieństwie do niego, nie dokonywał wewnątrzobrazowych manipulacji w trakcie obróbki pozytywowej. W fotogramach (il. 15), które Pawłowski nazywała heliografiami, obraz świetlnych śladów przedmiotów zapisywany były na papierze fotograficznym. W filmach kamera rejestrowała je optycznie na taśmie filmowej. Te działania medialne łączy z innymi obszarami twórczości wizualnej Pawłowskiego dążenie do stworzenia dzieł, w których „forma kształtować się będzie jakby sama”.<sup>81</sup> W fotogramach i filmach Pawłowskiego nie występuje tak duże podobieństwo wizualne jak w pracach Hirsha. *Kineformy* i *Tam i tu*, to filmy barwne, natomiast jego fotogramy to obrazy czarno-białe. W fotogramach obrazowanie jest płaskie, nie ma iluzji przestrzeni, łagodne przejścia warlowe wewnątrz jasnych części obrazu odcinają się ostrym zarysem ich krawędzi od jednolitej czerni tła. W filmach, mimo że ekran jest też płaski,

76 Jan Trzupek, *Wprowadzenie*, [w:] *Andrzej Pawłowski 1925-1986* [kat. wyst.] Galeria Sztuki Współczesnej w Katowicach 1 marca - 31 marca 2002, red. Jan Trzupek i Maciej Pawłowski, s. 15–16; Adam Sobota, *Obrazowanie światłem*, [w:] *Andrzej Pawłowski 1925–1986* [kat. wyst.] Galeria Sztuki Współczesnej w Katowicach 1 marca - 31 marca 2002, red. Jan Trzupek i Maciej Pawłowski, s. 23

77 Po raz pierwszy zostały pokazane 13.01.1957 w teatrze Cricot 2 w Domu Plastyka w Krakowie. *Andrzej Pawłowski 1925–1986* [kat. wyst.] Galeria Sztuki Współczesnej w Katowicach 1 marca - 31 marca 2002, red. Jan Trzupek i Maciej Pawłowski, s. 143.

78 Ibidem, s. 145.

79 Andrzej Pawłowski, *Kineformy*, 1957, 6'45", film, kolor, dźwięk

80 Andrzej Pawłowski, *Tam i tu*, 1957, 6'21", film, kolor, dźwięk

81 Fragment autokomentarza Andrzeja Pawłowskiego zawartego w tekście z katalogu wystawy indywidualnej w Galerii Krzysztofory w Krakowie w roku 1964; cyt. za: *Andrzej Pawłowski 1925–1986 ...*, s. 97.

iluzja przestrzeni jest bardzo sugestywna. Wzmacnia ją wieloplanowość nieokreślonych, ruchomych barwnych form. Natomiast to co jest wspólne dla obu twórców to wspomniana wyżej autonomia obrazów powstałych przy pomocy obu mediów. Ich prace fotograficzne i filmy istniały niezależnie od siebie. Nie były ubocznym efektem eksperymentów prowadzonych na terenie któregoś z mediów.

Działania Hirsha czy Pawłowskiego różni od działań Man Raya i Moholy-Nagy'a m.in. ta ostatnia cecha, ich autonomiczność. Ona także generalnie różni awangardę i neoawangardę. W tej pierwszej działania medialne, zarówno w dadaizmie jak i konstruktywizmie, wynikały z totalności eksperymentów i poszukiwań, nie tyle mających rozwiązać jakiś konkretny problem formalny czy estetyczny w określonym wąsko obszarze praktyki, lecz służyły poszerzeniu zarówno granic sztuki w sensie technologicznym i kulturowym, jak i miały doprowadzić do syntezy różnych mediów w jednym dziele. Z syntezą tą wiązały się dwie ważne dla awangardy cechy dzieła, jego multimedialność i intermedialność. Miało to stanowić alternatywę wobec dotychczasowej sztuki, wobec form występujących w poszczególnych, tradycyjnych dyscyplinach artystycznych.

Neoawangarda zastała już poszerzone przez awangardę granice sztuki i skupiła się na czym innym, na często autotelicznych poszukiwaniach formalnych i estetycznych w obrębie wąsko określonego obszaru praktyki. Jeśli nawet w jej efektach zawarta była intencja kontestacji zastanych w danym obszarze form, to motywacja wynikała z chęci podjęcia autotelicznego eksperymentu łączącego się często z kontrkulturową postawą.

11.

Rozpoczęte szeroko przez awangardę działania medialne oraz ich zawężona co do celów i funkcji sztuki kontynuacja przez neoawangardę obejmuje kilka dekad, rozpoczyna się w pierwszej dekadzie wieku XX i kończy na przełomie dekad lat 70. i 80. Jednak w historii interesujących nas relacji intermedialnych to lata 60. stanowią cezurę. Ich przykłady w dekadach następnych są coraz rzadsze. Z jednej strony powodem tego były zjawiska o charakterze artystycznym związane ze wspomnianymi wcześniej tendencjami autotelicznymi. Nasiliły się one w latach 70. prze-

jawiając się wewnątrzmedialnymi poszukiwaniami skupiającymi się na aspektach komunikacyjno-kulturowych, a nie na aspektach czysto wizualnych, plastycznych. Z drugiej zaś strony powodem były zmiany, jakie się dokonały na terenie twórczości posługującej się ruchomym obrazem, wynikające z pojawienia się trzeciego, elektronicznego medium opartego na obrazie optycznym. Jego pierwsza forma miała charakter ulotny, polegała na transmisji telewizyjnej. Dopiero w latach 60. pojawia się możliwość zapisu obrazu elektronicznego na taśmie magnetycznej, czyli technika wideo.<sup>82</sup> Wideo szybko staje się także techniką wykorzystywaną w sztuce, staje się *video art*, sztuką wideo. Na początku rozwinęły się w niej nurty, które nie stwarzały sprzyjających okoliczności do zaistnienia interdyscyplinarnych zjawisk odnoszących się do statycznego obrazu i ruchomego obrazu optycznego. Źródła sztuki wideo wywodzą się z artystycznego ruchu Fluxus.<sup>83</sup> W działaniach artystycznych wewnątrz tego ruchu z dwóch interesujących nas mediów jedynie film stał się ich narzędziem. Przedstawiciele pierwszej generacji twórców wideo, taka jak przedstawiciele Fluxusu, interesował głównie kulturowy fenomen elektronicznego obrazu telewizyjnego oraz problem transmisji lub zapisu na taśmie wideo działań o charakterze efemerycznym. Technologia wideo oprócz obrazu optycznego powstającego w obiektywie kamery wideo nie miała wielu wspólnych elementów z fotografią, która podobnie jak film polegała na rejestracji na materiałach światłoczułych. Poza tym w twórczości fotograficznej w latach 70.–90. pojawiły się zjawiska, które dalekie były wcześniejszym relacjom intermedialnym. Wspomniane wcześniej autoteliczne poszukiwania medialne lat 70. oderwane były od czystej, plastycznej wizualności obrazu fotograficznego i filmowego. W fotografii lat 80. i 90. skupienie na treści obrazu uzyskiwanej przedmiotowymi manipulacjami w fotografii inscenizowanej oraz czerpanie obrazowych modeli z obra-

---

82 Pierwsze prace na taśmach mogły zaistnieć od roku 1965, kiedy firma Sony rozpoczęła sprzedaż przenośnego sprzętu Portapak składającego się z kamery połączonej z magnetowidem umożliwiającym zapis obrazu elektronicznego na taśmie magnetycznej. Michael Rush, *Video Art*, London 2003, s. 13.

83 Za początek sztuki wideo uważa się działania dwóch artystów Fluxusu Nam June Paika (1932–2006) i Wolfa Vostella (1932–1998), którzy w roku 1963 wykorzystali w swoich pracach obrazy telewizyjne. Frank Popper, *Art of the Electronic Age*, New York 1993, s. 54.

zów zaistniałych już w kulturze wizualnej również nie stwarzały wspólnej płaszczyzny do wystąpienia intermedialnych zjawisk.

Ponowne spotkanie statycznego i ruchomego obrazu optycznego i zaistnienie intermedialnych relacji dokona się w epoce cyfrowych obrazów, kiedy wspólna platforma cyfrowa, podobnie jak kiedyś wspólne dla fotografii i filmu materiały światłoczułe, przyczyni się do przenikania problemów artystycznych z jednego medium do drugiego.

luty 2016

## **Bibliografia**

### **Druki zwarte**

Adair G., *Thomas Alva Edison. Inventing the Electric Age*, New York-Oxford 1997.

Adams Sitney P., *Visionary Film. The American Avant-Garde, 1943-2000*, Oxford 2002.

*Art in Theory. 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*, Ed. by Charles Harrison & Paul Wood, Oxford–Cambridge 1995.

*Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wybór i oprac. E. Grabska i H. Morawska, Warszawa 1977.

*Avant-garde Film*, edited by Alexander Graf and Dietrich Scheunemann, Amsterdam-New York 2007.

Baumgarth C., *Futuryzm*, Warszawa 1978.

Brock C., *Charles Sheeler*, Berkeley 2006.

Bussard K., Hostetler L., *Color rush. American color photography from Stieglitz to Sherman*, New York-Milwaukee 2013.

*DADA. Zurich, Berlin, Hannover, Cologne, New York, Paris*, Ed. by Leah Dickerman, Washington-New York 2005.

Duchamp M., *Duchamp du signe, écrits, reunis et presentes par Michel Sanouillet*, Paris 1994.

*Encyclopedia of Early Cinema*, Ed. by Richard Abel, Abingdon–New York 2005.

- Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, Vol. 2, New York 2008.
- Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, Vol. 2, 3, New York, 2006.
- Hendricks G., *Eadweard Muybridge. The father of the motion picture*, New York 1975.
- László Moholy-Nagy, Ed. H. Weitemeier, Stuttgart 1974.
- Lechowicz L., *Historia fotografii. cz. 1 1839–1939*, Łódź 2012.
- Lovers of Cinema. The First American Film Avant-garde, 1919–1945*, Ed. by Jan-Christopher Horak, Madison 1996.
- Mitry J., *Cinéma expérimental. Histoire et perspective*, Paris 1974.
- Moholy-Nagy L., *Malerei Fotografie Film*, Mainz 1968 [reprint wyd. II z 1927 r.].
- On the Edge of America. California Modernist Art, 1900–1950*, Ed. by Paul J. Karlstrom, Berkeley 1996.
- O'Pray M., *Avant-Garde Film. Forms, Themes and Passions*, London-New York 2003.
- Raimondo-Souto H. M., *Motion picture photography. A history, 1891-1960*, Jefferson 2007.
- Rawlinson M., *Charles Sheeler. Modernism. Precisionism and the Borders of Abstraction*, New York–London 2007.
- Ray M., *Man Ray. Photographies 1920–1934*, Paris 1934.
- Renan S., *The Underground Film. An Introduction to its Development in America*, London 1968.
- Rossel D., *Living pictures. The origins of the movies*, Albany 1998.
- Rush M., *Video Art*, London 2003.
- Sargeant J., *Naked Lens. Beat Cinema*, London 2001.
- Tomkins C., *Duchamp. Biografia*, Poznań 1996.
- Varner P., *Historical Dictionary of the Beat Movement*, Lanham 2012.
- Yumibe J., *Moving Color. Early Film, Mass Culture, Modernism*, New Brunswick 2012.

### **Katalogi**

*Andrzej Pawłowski 1925–1986*, red. Jan Trzupek i Maciej Pawłowski, Galeria Sztuki Współczesnej, Katowice 2002.

*Farbe im Photo. Die Geschichte der Farbphotographie von 1861 bis 1981*, Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln 1981.

*Film as Film. Formal Experiment in Film 1910–1975*, Hayward Gallery, London 1979.

*Photographie futuriste italienne 1911–1939*, Musée d'Art Moderne, Paris 1982.

### **Periodyki**

Bragaglia A. G., *Spełnienie przepowiedni*, „Film na Świecie” 1986, nr 325–326.

Ray M., *Les champs délicieux*, „Obscura” 1988, nr 2.

Themerson S., *O potrzebie tworzenia widzeń*, „f.a.” 1937, nr 2.

### **Summary**

The paper presents the intermedial relations existing between photography and film in the art of the twentieth century by describing their historical, technological, cultural and artistic sources exemplified with two phenomena: the Avant-garde in 1909-1939 and Neoavant-garde between 1945 and the end of the 1960's. The history of both ways of imaging, which share two features: optical image appears in the still- and motion picture cameras which is registered on light-sensitive material, constitutes a part of the general history of imaging. Their appearance marks a breakthrough that had multiple effects on visual culture of the nineteenth and twentieth centuries, both in the popular and artistic sphere. In the latter the intermedial phenomena in Avant-garde and Neoavant-garde are not only a manifestation of its deployment of new artistic tools, but also significantly determine the essential differences between the art of the whole Avant-garde formation and what preceded it. Intermedial relations also contributed to the internal evolution within each of these media. The effects of the transfer of the experiments as well

as technical and formal research from one medium to another introduced new formal and artistic solutions to each of them. Within the scope of individual creation it manifested in the works of artists, who practiced both photography and film, or those who in their sphere reached for the measures of the other medium. In the circle of the Avant-garde representatives of the first group of artists were Man Ray, László Moholy-Nagy and Stefan Themerson, and in the circle of Neoavant-garde were Hy Hirsh and Andrzej Pawlowski, while in the second group, from the circle of the Avant-garde was Hans Richter, and from the Neoavant-garde were Stan Vanderbeck, Jan Lenica and Walerian Borowczyk.

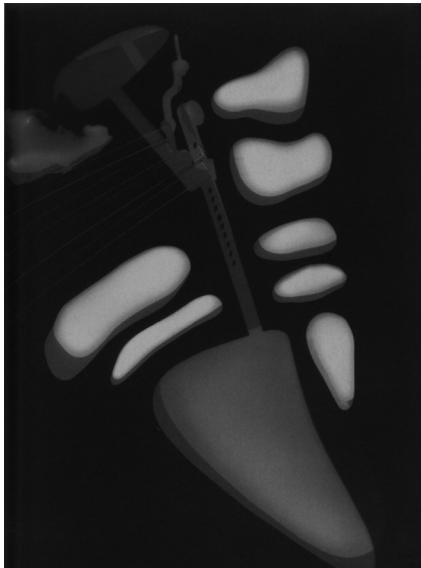
**Key words:** photography, photogram, photomontage, film, non-camera film, Avant-garde, Neoavant-garde, Futurism, Dadaism, Surrealism, Constructivism, Abstract Expressionism, Tachism, Art Informel, Pop-Art, Medializm.







1. Man Ray, *Rayograf*, 1923, fotogram, odbitka żelatynowo-srebrowa; *DADA. Zurich, Berlin, Hannover, Cologne, New York, Paris*. Ed. By Leah Dickerman 2005, s. 385



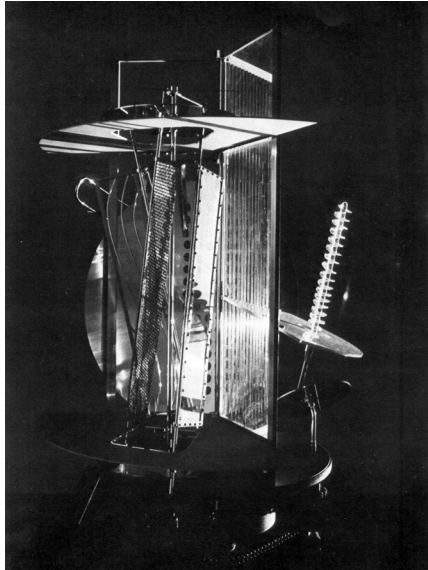
2. Fragment taśmy filmu: Man Ray, *Le retour à la raison*, 1923, film, czarno-biały, niemy, 35 mm, 2'57"; *DADA. Zurich, Berlin, Hannover, Cologne, New York, Paris*. Ed. By Leah Dickerman 2005, s. 413



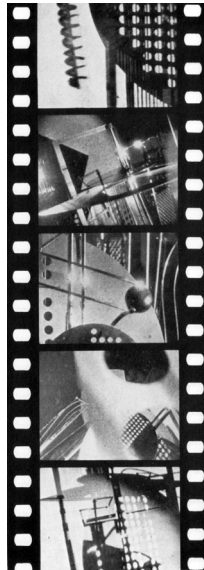
3. Man Ray, *Le retour à la raison*, 1923, odbitka żelatynowo-srebrowa; Man Ray, *Photographe* [kat. wyst.] Musée national d'art moderne, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris 1982, s. 97



4. László Moholy-Nagy, *Bez tytułu*, 1940, fotogram, odbitka żelatynowo-srebrowa; *Taken by Design. Photographs from the Institute of Design, 1937 – 1971*, edited by David Travis and Elizabeth Siegel, Chicago 2002, s. 34



5. László Moholy-Nagy, *Licht-Raum-Modulator*, 1922–1930 (replika); László Moholy-Nagy, Stuttgart 1974, s. 77



6. Kadry z filmu: László Moholy-Nagy, *Lichtspiel. Schwarz-Weiß-Grau*, 1930 film, 35 mm, niemy; László Moholy-Nagy, Stuttgart 1974, s. 83



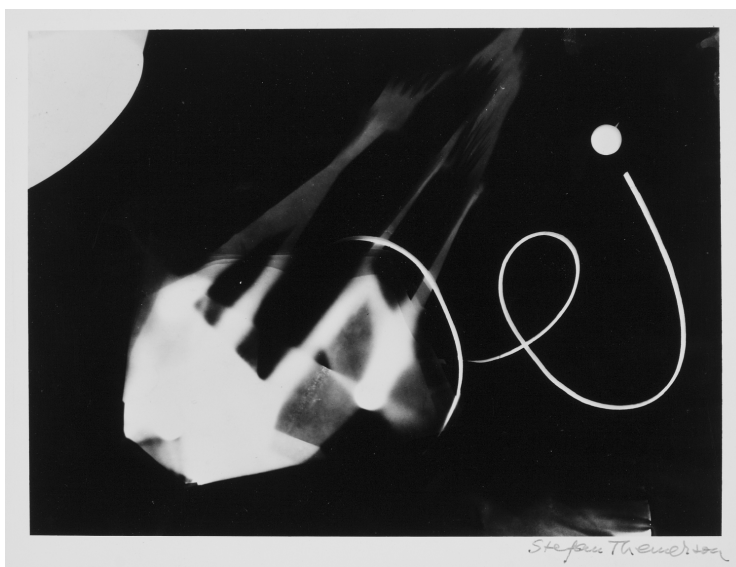
7. László Moholy-Nagy, *Dynamik der Gross-Stadt*, 1925, scenopis filmowy; László Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film*, München 1927, reprint Mainz 1968, s. 116–117



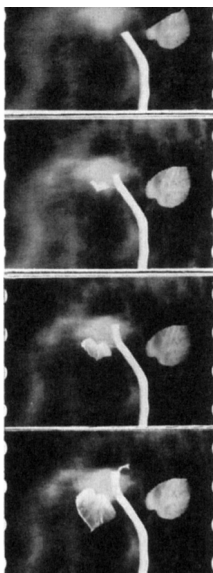
8. Charles Sheeler, Paul Strand, *Manhatta*, 1920, 10', film, czarno-biały, niemy; *Vertigo. A Century of MultiMedia Art, from Futurism to the Web*, edited by Germano Celant with Gianfranco Maraniello [kat. wyst.] Museo d'Arte Moderna di Bologna 6 May - 4 November 2007, s. 160



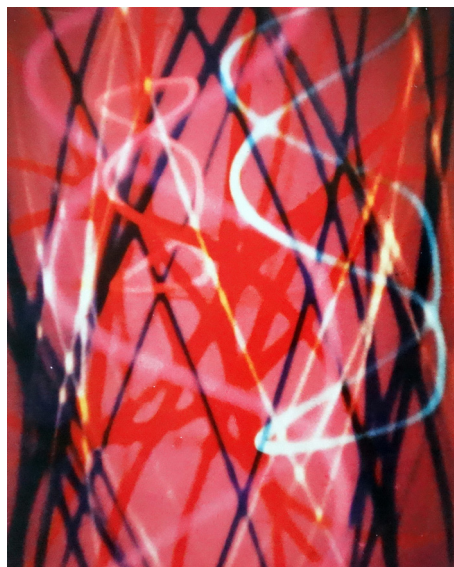
9. Charles Sheeler, *Park Row Building*, 1920, odbitka żelatynowo-srebrowa; Karen Lucic, *Charles Sheeler and the Cult of the Machine*, London 1991, s. 55



10. Stefan Themerson, *Fotogram*, 1928–1929, fotogram, odbitka żelatynowo-srebrowa; Stefan i Franciszka Themerson, *Poszukiwania wizualne*, [kat. wyst.] Muzeum Sztuki w Łodzi, 1981, s.nlb.



11. Kadry z filmu: Stefan i Franciszka Themerson, *The Eye and the Ear* (1944/1945), film, 35 mm, czarno-biały, dźwiękowy; Adriana Prodeus, *Themersonowie. Szkice biograficzne*, Warszawa 2010, s. 82

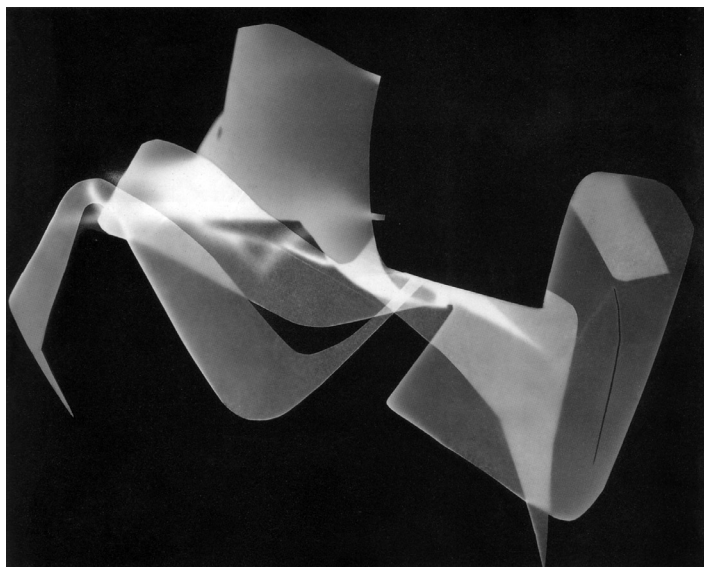


12. Hy Hirsh, *Bez tytułu*, 1950, fotografia barwna, odbitka żelatynowo-srebrowa; Katherine A. Bussard, Lisa Hostetler, *Color rush. American color photography from Stieglitz to Sherman*, New York–Milwaukee 2013, s. 141

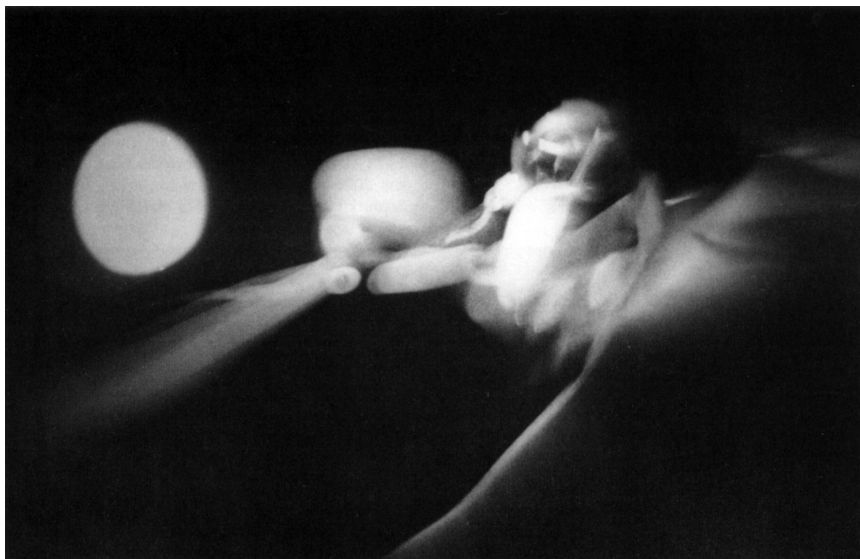




13. Kadr z filmu: Hy Hirsh, *Come Closer*, 1952 (1953), 5'49", 35 mm, kolor, dźwięk; Katherine A. Bussard, Lisa Hostetler, *Color rush. American color photography from Stieglitz to Sherman*, New York–Milwaukee 2013, s. 141



14. Andrzej Pawłowski, *Z serii „Kineformy”* 1956–1957, odbitka żelatynowo-srebrowa; Andrzej Pawłowski 1925–1986 [kat. wyst.] Galeria Sztuki Współczesnej w Katowicach 1 marca - 31 marca 2002, red. Jan Trzupek i Maciej Pawłowski, s. 145, il. 63



15. Andrzej Pawłowski, *Hiparion*, 1956, heliografia, odbitka żelatynowo-srebrowa; Andrzej Pawłowski 1925–1986 [kat. wyst.] Galeria Sztuki Współczesnej w Katowicach 1 marca - 31 marca 2002, red. Jan Trzupek i Maciej Pawłowski, s. 141, il. 60

Ryszard Baranowski  
Śląska Wyższa Szkoła Informatyczno-Medyczna  
w Katowicach

### **Świat jest kolorowy**

Refleksje o fotomechanicznej rejestracji rzeczywistości

### **World is colorful**

Reflections on photo-mechanic registration of reality

#### **Streszczenie**

Artykuł dotyczy techniki i historii wczesnej fotografii kolorowej w Rosji, Francji i w Niemczech. Zaprezentowano w nim trzy wybrane techniki oraz dokonania: S. N. Prokudina-Gorskiego (separacja barw), braci Lumière (autochromy) i dwóch fotografów z czasów II wojny światowej (diapozywy firmy Agfa).

**Słowa kluczowe:** fotografia kolorowa, kolekcje dawnej fotografii barwnej, autochromy Lumière, Muzeum Lumière Lyon, kolekcja Prokudina-Gorskiego, LOC Waszyngton, kolekcja autochromów w muzeum Alberta Kahna, Paryż, kolekcja Hugo Jaegera w Time-Life Inc., kolekcja Waltera Geneweina, US HMM Waszyngton, kolekcja Waltera Geneweina, Jüdisches Museum, Frankfurt M., getto łódzkie.

Od chwili powstania pierwszych mechanicznych rejestracji rzeczywistości nie gasły nadzieje na jej „pełne” odbicie, tak naturalne w ma-

larstwie, a niedostępne na zwyczajnej szklanej płycie negatywowej albo przy metodzie dagerotypowej, dzięki której mamy czarno-białe wizerunki Mickiewicza i Chopina. Zamierzeniem niniejszego eseju nie jest szczegółowe omawianie technik, które doprowadziły do dzisiejszego standardu, jakim jest fotografia barwna, lecz podkreślenie wagi ukazania „monochromatycznej” przeszłości w jej kompletnym wymiarze.

Kilkadziesiąt ostatnich lat przyzwyczyły nas do obrazu czarno-białego (fotograficznego i filmowego), nawet jeśli wyjściowy materiał różnych produkcji dokumentalnych był nakręcony w kolorze. Tak jest z różnymi ujęciami z planu filmów Charlesa Chaplina, rejestracjami defilad i Parteitagów III Rzeszy, czy słynnych spotkań (np. konferencja *Wielkiej Trójki* w Jałcie). Kilometry barwnej taśmy obrazują wysiłek wojenny Stanów Zjednoczonych w II wojnie światowej, zwłaszcza na Pacyfiku, jednak z powodów ekonomicznych i technicznych nieodmiennie kopiowano je na taśmie czarno-białej. Rezultat kolejnego kopiowania jest łatwy do przewidzenia – materiały są coraz mniej atrakcyjne wizualnie, szczególnie nieczytelne, kontury rozmyte.

Przed 25 laty podjęto się – popularnej dziś – metody kolorowania materiału monochromatycznego, co tylko z pozoru jest zajęciem prostym przy użyciu komputerowych programów obróbki obrazu. Obraz *Block Heads* (Zakute łby) duetu Laurel & Hardy (Stan Laurel i Olivier Hardy, czyli Flip i Flap) z 1938 roku wymagał dogłębnych konsultacji specjalistów od epoki, ponieważ nie ma metody prostego przełożenia skali szarości na barwy utracone przez czarno-białą taśmę. Dziś stosuje się tę praktykę szeroko, najczęściej z miernymi rezultatami, jak stało się w przypadku „ubarwienia” filmu *Sami swoi* Sylwestra Chęcińskiego czy rozlicznych seriali dokumentalnych, gdzie miesza się oryginalny materiał barwny z niedbale ubarwionym.

Od połowy lat 90 ub. wieku trwa intensywna eksploracja archiwów w poszukiwaniu materiałów barwnych, które tak bardzo odmieniają nasze widzenie przeszłości. Dzieje się to z powodu łatwości ich kopiowania w technice cyfrowej, dającej świetny rezultat przy niskiej cenie i możliwości renowacji obrazów wyblakłych lub uszkodzonych. Zwiastunem no-

wych możliwości była seria *World War II in colour*<sup>1</sup> z 2009 roku (narrator Robert Powell).

Równolegle do odkrywczych działań w dziedzinie obrazu ruchomego dochodzi w wielu krajach do przywracania ludzkości dorobku dawnej fotografii kolorowej. To już historia dawniejsza, bo sięgająca eksperymentów z wieku XIX, kiedy James Maxwell zastosował praktycznie jeszcze dawniejsze konstatacje Izaaka Newtona i Johanna Wolfganga Goethego. Rozbicie obrazu barwnej rzeczywistości przez 3 filtry i wyświetlanie czarno-białych rezultatów przez te same 3 filtry to istota aktualnego do dziś addytywnego mieszania składowych.

Zgodnie potrzebami niniejszego artykułu wymieńmy i omówmy działalność kilku postaci, które były kluczowe dla narodzin barwnej fotografii. Będą to Siergiej Nikołajewicz Prokudin-Gorski, August i Louis Lumière, Albert Kahn i jego drużyna fotografów oraz Hugo Jaeger i Walter Genewein.

Spuścizna Siergieja N. Prokudina-Gorskiego (1863–1944) została zakupiona w 1948 roku przez waszyngtońską Bibliotekę Kongresu Stanów Zjednoczonych od spadkobierców artysty. Składa się na nią 1900 fotografii z Rosji i Europy (Węgry, Szwajcaria, Finlandia, Włochy) wykonanych techniką separacji przez trzy filtry BGR. Czarno-białe wyciągi trudno nazwać klasyczną fotografią kolorową, która istnieje w tej postaci niejako wirtualnie – to szklane negatywy 3 x 9 cali, wyświetlane z rzutnika o 3 osobnych obiektywach. Rozdzielczość czarno-białej emulsji była w 1909 roku bardzo wysoka, dlatego rezultaty eksperymentu Prokudina, wspieranego przez cara Mikołaja II, bywają olśniewające, a zawartość treści fotografii imponująca i wyraźna. Pociąg ekipy fotografa objechał imperium od Petersburga po Azję Środkową, Syberię i daleką północ w latach 1909–15. Trzeba żałować, iż nie dotarł na zachodnie rubieże, do Królestwa Polskiego, zatrzymując się w Wilnie. Obok widoków miast, cerkwi, klasztorów i typów ludzkich, najbardziej interesująco przedstawia się rozwój rosyjskiego przemysłu i transportu: rozliczne fabryki, linie kolejowe czy budowle hydrotechniczne.

---

1 13 odcinków serialu zmontowanego przez Jonathana Martina w latach 1998–99 Studio NM Productions (Wielka Brytania)

Przed pięciu laty zasoby negatywów Biblioteki Kongresu zostały zeskanowane i zaprezentowane na specjalnej wystawie *The Empire that was Russia* (Imperium jakim była Rosja)<sup>2</sup> w postaci wydruków. Przeformatowanie zdjęć na pozytywy i ułożenie w dzisiejszej kolejności w kanałach RGB pozwala z łatwością wyświetlić je na ekranie monitora i skierować do druku lub naświetlenia na współczesnym papierze fotograficznym. Zdjęcia wymagają wcześniej korekcji barwnej oraz renowacji uszkodzeń i skorygowania deformacji przez ujednolicenie położenia wybranych wspólnych punktów obrazu (tzw. anchor – kotwice). Osobnym problemem są czasowe opóźnienia ekspozycji trzech obrazów na jednej, przesuwanej się skokowo płycie szklanej (łącznie prawdopodobnie ok. 3 sekund). Powoduje to „potrojenie” poruszających się obiektów, np. zwierząt – czemu można zaradzić żmudnie przesuując, a czasem lekko obracając te składniki obrazu w kanałach RGB. Ta operacja nie jest możliwa w przypadku płynącej rzeki, której nurt jest na połączonym obrazie rozmyty. Prawdopodobnie w zasobach archiwów rosyjskich znajdują się jeszcze jakieś fotografie Prokudina-Gorskiego, ale autor napotkał tylko na plenerowy portret Lwa Tołstoja w Jasnej Polanie. Zasób zdjęć tego zapomnianego przez lata fotografa, bez wątpienia wybitnego artysty obiektywu, jest unikalny tak z powodu tematyki, jak dokumentalnego bogactwa i najwyższej miary estetyki. Takiej dokumentacji barwnej z początków XX wieku nie ma żaden inny kraj.

Jak wspomniano, liczne, często mało udane badania możliwości wykonywania barwnych zdjęć, trwały już w XIX wieku. Wcześniej opanowano „drukarską” metodę separacji barw w modelu CMYK, co umożliwiło sporządzanie kolorowych reprodukcji obiektów nieruchomych, przede wszystkim obrazów. Pisał o tym na łamach Świata Władysław Wankie, relacjonując wystawę owych reprodukcji w warszawskiej Zachęcie<sup>3</sup>. Do fotografii kolorowej było już coraz bliżej, ponieważ trwały już intensywne prace z użyciem zabarwionych ziaren skrobi ziemniaczanej w addytywnym modelu RGB, które miały doprowadzić do utrwalenia obrazu na szklanej płycie. Nie miejsce tutaj na szczegółowy opis techniki autochro-

2 <http://www.loc.gov/exhibits/empire/ethnic.html> (dostęp: styczeń 2016).

3 W. Wankie, [Informacja o wystawie], „Świat” 1909, nr 28, s. 5.

mu, którego początki nie były zbyt obiecujące, a przyszłość niepewna, bowiem miała trwać 25 lat.

W 1907 roku bracia August (1862–1954) i Louis (1864–1948) Lumière, znani już z udanej prezentacji obrazu ruchomego (28 grudnia 1895 r.), dokonali komercjalizacji swego wynalazku – szklanej płyty autochromowej, która szybko zyskała popularność w Europie i Ameryce. Zachowało się do dziś wiele barwnych przezroczycy, od niedawna dostępnych szerokiej publiczności na wystawach, w wydawnictwach książkowych i w Sieci. Można tu wymienić wiele nazwisk fotografów, także polskich, korzystających z techniki autochromowej, która z czasem – po standaryzacji, czyli dokładniejszym zmieszaniu i zmniejszeniu wielkości ziaren zabarwionego krochmalu – bardzo zyskała na jakości<sup>4</sup>. Szczupłość miejsca pozwala wymienić jedno polskie nazwisko – Tadeusza Rżęcę, którego autochromy z terenu Małopolski znajdują się w zbiorach krakowskiego Muzeum Historii Fotografii. Jego prace mają dziś raczej wymiar historyczny i sentymentalny, gdyż pełne są niedostatków technicznych i kolorystycznych. Prawdopodobnie w prywatnych zbiorach znajdują się inne zdjęcia kolorowe z terenu naszego kraju (autor miał taki sygnał, ale kontakt się urwał).

Technika autochromowa zafascynowała paryskiego bankiera Alberta Kahna (1870–1940), który postanowił sfinansować fotograficzną rejestrację współczesnego sobie świata. Kahn zatrudnił drużynę współpracowników (m.in. Stephane Passet, Frédéric Gadmer, Lucien Le Saint, Paul Castelnau, Roger Dumas), którzy w latach 1909–1930 objechali Europę, Bliski i Daleki Wschód, Indie i Mongolię. Z tych wojaży pozostało w paryskim archiwum, mieszczącym się w rezydencji bankiera, 72 tysiące autochromów (przeważnie w formacie 9 x 12 cm). Ich wybór z ciekawym komentarzem jest dostępny w serialu BBC *Archiwum Planety*<sup>5</sup> oraz na stronie Muzeum Kahna<sup>6</sup>.

---

4 Por. T. Cyprian, *Fotografia. Technika i technologia*, Warszawa 1962, s. 401, oraz: P. Nowak, *Zarys historii fotografii barwnej*, [w:] *Materiały Sesji Naukowo-Technicznej XV Ogólnopolskiego Zjazdu Fotografów Polifoto '2002*, Wrocław 2002, s. 7.

5 Tadeusz Rżęca, *Autochromy. Małopolska*, opr. M. Miskowicz, wyd. Bosz, Lesko 2000.

6 *Archiwum Planety*, (The wonderful World of Albert Kahn, by David Okuefuna), 10-częściowy serial BBC, 2011.



Nie są jasne powiązania z projektem Kahna innego fotografa – legendy końcowych lat I wojny światowej – Jean-Baptiste Tournassouda (1866–1951), świetnego artysty obiektywu, przyjaciela b-ci Lumière, zawodowego wojskowego. Jego autochromy, które przechowywane są w Instytut Lumière w Lyonie, uderzają swą autentycznością, wręcz dotykającym humanizmem przedstawień, stonowaną kolorystyką i nienaganną kompozycją. Zespół zdjęć przedstawia życie żołnierskie i ogrom zniszczeń na terenach walk w północno-wschodniej Francji podczas Wielkiej Wojny. Nie do przecenienia jest także dokumentacja życia codziennego w tych strasznych czasach, tak sugestywnie opisywanych przez Ericha Marię Remarque’a w powieści *Na zachodzie bez zmian*. Tournassoud zwiedził z aparatem szereg frontów, choć najbardziej sugestywne i wciąż poruszające sceny pochodzą z okolic wielkich bitew: Marny, Sommy, Ardenów<sup>7</sup>.

W 1935 roku weszły do produkcji barwne filmy w USA (Kodachrome) i Niemczech (Agfacolor), różniące się między sobą metodą chemiczną, którą omawia Piotr Nowak<sup>8</sup>. Interesują nas w tym miejscu dwaj fotografowie niemieccy, ponieważ ich aktywność wiąże się z tragicznymi losami II Rzeczypospolitej podczas wojny. Pierwszym z nich jest osobisty, można rzec fotoreporter, Adolfa Hitlera – Hugo Jaeger. Służbę rządową dla III Rzeszy rozpoczął w 1936 roku i pełnił ją do upadku nazistowskiego państwa. Zaczynał od dokumentowania parad, zjazdów NSDAP, akademii, narodowosocjalistycznych wydarzeń kulturalnych i uroczystości jubileuszowych, kończył zaś rejestracją pogrzebów poległych, dokumentowaniem wojennych zniszczeń, wreszcie, po kapitulacji 1000-letniej Rzeszy, przeniósł na film Agfy widoki obozów koncentracyjnych wyzwolonych przez Amerykanów<sup>9</sup>. Był niewątpliwie fachowcem najwyższej klasy, podobnie jak Leni Riefenstahl w dziedzinie filmu propagandowego. W początku lat 70 przeźrocza Jaegera ukazały się w po raz pierwszy w prasie RFN („Stern”), gdy prawa do nich zakupił Koncern Time-Life. Ich publikacja spotkała się z ostrym protestem propagandy PRL. Niesłusznie.

7 [www.greatwar.nl](http://www.greatwar.nl). Strona „*The Heritage of Great War*” (Dziedzictwo Wielkiej Wojny) zawierająca szereg materiałów i fotografii.

8 Patrz. przyp. 4.

9 G. Forty, J. King (wybór zdjęć), *Trzecia Rzesza. Unikatowe fotografie z okresu II wojny światowej*, Wyd. Vesper, Poznań 2009.

Zdjęcia są świetne, choć trudno pominąć treści, które przekazują. Korzystają z nich do dziś scenografowie i kostiumolodzy przygotowujący produkcję filmów wojennych.

Dla nas najbardziej interesujące ujęcia dotyczą Polski, dokąd Jaeger przybył z oddziałami najeźdźcy we wrześniu 1939 roku. Trzeba jednak skonstatować fakt, że jego zdjęcia są nie tylko piękne, ale i uczciwe. Oczywiście musiał udokumentować defiladę Wehrmachtu przed Hitlerem, Himmlerem i generałami w Alejach Ujazdowskich 5 października, ale zostawił też dramatyczne w swej wymowie świadectwo zniszczeń i upodlenia ludzi pod zaczynającą się okupacją. Zbombardowana stolica, zniszczone lotnisko Okęcie, zajęty port gdyński, zerwane mosty, uchodźcy, jeńcy i cywilna ludność rozglądająca się za pożywieniem, wreszcie Żydzi, już z naszytymi gwiazdami Syjonu, zapędzani za druty kolczaste w Warszawie i okolicznych miasteczkach. Upadek naszego kraju jest w obiektywie Jaegera do głębi przejmujący, dlatego te fotografie powinny ukazać się w solidnym opracowaniu albumowym. Taka siła przekazu jest też w fotografiach<sup>10</sup> Julienu Bryana (1899–1974), amerykańskiego reportera, przebywającego we wrześniu 1939 r. w Warszawie. Szkoda, że przywiózł tylko jedną rolkę kolorowego filmu Kodachrome. Opublikowane w tygodniku „Look” w grudniu tego roku fotografie są w większości ręcznie kolorowane. Dzięki jednej z nich do historii martyrologii Polaków przeszła dwunastoletnia Kazia Mika, rozpaczająca nad ciałem zabitej na polu siostry.

Sporo kłopotów moralnych przynosi postać ostatniego opisywanego tutaj fotografa, pełniącego funkcję głównego księgowego w łódzkim getcie (Litzmannstadt Ghetto). Walter Genewein, bo o nim mowa, jest bohaterem filmu dokumentalnego Dariusza Jabłońskiego *Fotoamator*<sup>11</sup> z 1998 roku. Z racji funkcji miał pełną swobodę poruszania się w obrębie „żydowskiej dzielnicy mieszkaniowej” i chodził po niej z aparatem leica, załadowanym filmami Agfy. Jego diapozytywy odnaleziono po wojnie w kilku miejscach. Wpierw kilkadziesiąt sztuk w łódzkiej zajezdni tramwajowej

---

10 *Kolory wojny. Oblężenie Warszawy w barwnej fotografii Julienu Bryana*, oprac. A. Janiszewska, Ośrodek Karta, Warszawa 2010.

11 *Fotoamator*, film dokumentalny, reż. Dariusz Jabłoński. Apple Film Production, Canal+, 1998.

(dziś Muzeum Komunikacji Miejskiej), później w wiedeńskim antykwariacie (400 przeźroczy), skąd trafiły do Frankfurtu (Jüdisches Museum – Muzeum Żydowskie) i Waszyngtonu (US Holocaust Memorial Museum – Narodowe Muzeum Pamięci Holokaustu). *Nolensvolens*, działalność Geneweina jest bezcennym dokumentem dramatu wielkiej części łódzkiej społeczności, skazanej przez III Rzeszę na niewolniczą pracę i zagładę. Trudno powiedzieć, czy uzdolnionym „fotoamatorem” kierowała tylko służbowa ciekawość, czy też wkradło się w te obrazy współczucie. Może o nim świadczyć choćby jedno zdjęcie – kolejki nieletnich chłopców po miskę zupy albo ledwo czytelne wnętrza domu pogrzebowego z ciałami owiniętymi w płócienne całuny.

Celem tego wywodu było udowodnienie nietrafności tezy o rzekomej wyższości i szlachetności fotografii czarno-białej, lansowanej w latach 50. i 60. Przywrócony dziś ogółowi dostęp do dawnej fotografii barwnej i wielkie nią zainteresowanie jest najlepszym dowodem jej nieporównywalnego bogactwa – tak dokumentalnego, jak estetycznego. W ich odbiorze liczy się jeszcze coś bardziej nieuchwytnego: emocja, swoista dotykalność przeszłości, minionego świata i ludzi.

## **Bibliografia**

### **Druki zwarte**

Cyprian T., *Fotografia. Technika i technologia*, wyd. V, WNT, Warszawa 1962.

Forty G., King J. (wybór zdjęć), *Trzecia Rzesza. Unikatowe fotografie z okresu II wojny światowej*, Wyd. Vesper, Poznań 2009.

*Kolory wojny. Obłężenie Warszawy w barwnej fotografii Juliána Bryana*, oprac. A. Janiszewska, Ośrodek Karta, Warszawa 2010.

Nowak P., *Zarys historii fotografii barwnej*, [w:] *Materiały Sesji Naukowo-Technicznej XV Ogólnopolskiego Zjazdu Fotografów Polifoto 2002*, Wrocław 2002.

Tadeusz Rząca, *Autochromy. Małopolska*, opr. M. Miskowicz, wyd. Bosz, Lesko 2000.

### **Periodyki**

Wankie W., [Informacja o wystawie], *Świat* 1909, nr 28.

### **Strony www**

<http://www.loc.gov/exhibits/empire/ethnic.html> (data dostępu: styczeń 2016).

<http://albert-kahn.hauts-de-seine.fr/> (data dostępu: styczeń 2016).

### **Filmy**

Archiwum Planety (*The wonderful World of Albert Kahn*, by David Okufuna), 10-częściowy serial BBC, 2011.

*Fotoamator*, film dokumentalny, reż. Dariusz Jabłoński, Apple Film Production, Canal+, 1998.

### **Summary**

The article concerns the techniques and history of early color photography in Russia, France and Germany. Presented in the three selected techniques and projects: S. N. Prokudin-Gorski (separation of colors), Lumière brothers (autochromes) and two photographers from World War II (slides Agfa).

**Key words:** Early colour photography collection, Lumière Autochromes, Musée Lumière Lyon, Prokudin-Gorski Collection LOC Washington, Autochromes Collection, Musée Albert Kahn, Paris, Hugo Jaeger Collection, Time-Life Inc., Walter Genewein Collection US HMM Washington, Walter Genewein Collection, Jewish Museum Frankfurt M., Lodz (Litzmannstadt) Ghetto

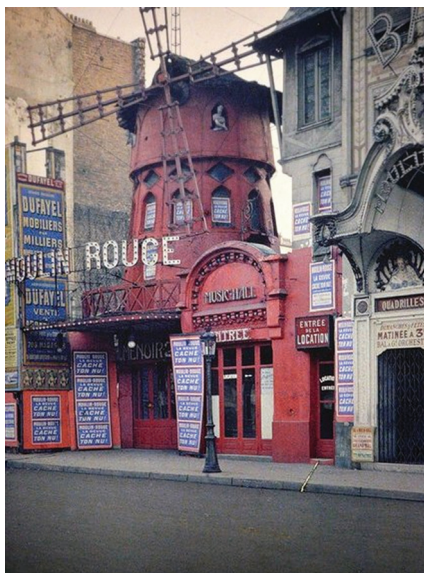


1. Auguste Lumière, *Portret autochromowy*, [b.d.] Musée Lumière, Lyon



2. Siergiej Nikołajewicz Prokudin-Gorski, *Most kolejowy Kolei Transsyberyjskiej na Kamie*, fotografia w technice separacji barw, ok. 1910. Library of Congress, Waszyngton





3. Leon Gimpel (?), *Moulin Rouge*, autochrom z 1914 r., Musée Albert Kahn, Paryż



4. Jean Baptiste Tournassoud, 14. *Szwadron Kolejowy upozowany według „Śniadania na trawie” Edouarda Maneta*, autochrom z 1914 r., Musée Lumière, Lyon



5. Hugo Jaeger, *Defilada Wehrmachtu w Alejach Ujazdowskich w Warszawie, 5 października 1939 r.*, diapozytyw w technice Agfacolor, Time-Life Inc.



6. Julien Bryan, *Dwunastoletnia Kazimiera Mika nad zabityą siostrą Anną, Warszawa – Koło 1939 r.*, fotografia współcześnie kolorowana przez autora





7. Walter Genewein, *Dzieci w kolejce po posiłek w łódzkim getcie*, diapozytyw w technice Agfacolor z 1942 r., US Holocaust Memory Museum, Waszyngton



Szymon Kucharski  
Instytut Historii PAN  
Warszawa

**Major Tadeusz Antoni Jastrzębiec-Bobrowski (1876–1936)**

Zarys biografii żołnierza i jednego z organizatorów życia  
fotograficznego w międzywojennej Polsce

**Major Tadeusz Antoni Jastrzębiec-Bobrowski (1876–1936)**

Outline the biography of a soldier and one of the organizers  
of photographic life in interwar Poland

**Streszczenie**

Tadeusz Bobrowski urodził się w rodzinie ziemiańskiej w Galicji. Po porzuceniu szkoły w 1889 r. rozpoczął naukę zawodu w drukarni w Kołomyi. Tam też zetknął się z ruchem socjalistycznym i wstąpił w szeregi PPS. Pracował w drukarniach i redakcjach czasopism w kilku miastach, po czym w 1896 r. wyjechał do Londynu, gdzie kontynuował naukę i pracował w PPS, poznając czołowych działaczy partyjnych. Po powrocie do Galicji w 1901 r. pracował m.in. jako dyrektor drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, a po konflikcie z władzami PPS i wystąpieniu z partii przeniósł się do Lwowa, gdzie objął posadę dyrektora wydawnictwa i drukarni „Kurier Lwowski”. Równolegle, działał społecznie w wielu stowarzyszeniach, a jako członek „Strzelca” w 1914 r. stawiał się niezwłocznie na mobilizację i wcielony został do Legionów Polskich. W latach 1914-1915 wziął udział w licznych walkach podczas kampanii w Karpatach, za co otrzymał szereg odznaczeń za waleczność. Następnie został przeniesiony

do służby poborowej. Po rozwiązaniu polskich formacji w 1918 r. skierowany został na front włoski. Po zakończeniu wojny zgłosił się natychmiast do odtwarzanego Wojska Polskiego i otrzymał stanowisko komendanta Wojskowego Zakładu Karnego w Warszawie. Od 1920 r. był oficerem Komendy Miasta w Warszawie, zaś od 1923 r. aż do samobójczej śmierci kierował Główną Drukarnią Wojskową w Warszawie, rozwijając tę skromną z początku instytucję do rozmiaru zyskowego i samowystarczalnego przedsiębiorstwa, za co otrzymywał liczne pochwały i odznaczenia. Nadal też działał społecznie, m.in. w oficerskiej spółdzielni mieszkaniowej oraz na polu propagandy fotografii.

**Słowa kluczowe:** biografie, oficerowie, PPS, Legiony Polskie, Wojsko Polskie, więziennictwo wojskowe, drukarstwo, fotografia

Major Tadeusz Bobrowski znany jest historykom sztuki głównie jako prezes jednej z najdynamiczniejszych i największych organizacji fotograficznych w Polsce okresu międzywojennego, czyli Polskiego Towarzystwa Fotograficznego w Warszawie, którego był członkiem Zarządu, a także prezesem (1928–1930 i 1935–1936). Był także popularyzatorem fotografii (np. autorem nielicznych artykułów w prasie fotograficznej), natomiast – jak wskazują dostępne informacje<sup>1</sup> – nie brał udziału w krajowych (i prawdopodobnie zagranicznych) wystawach, a jego prac nie ma nawet w tak istotnej publikacji, jak „Almanach Fotografiki Polskiej” (1934). Mimo to, uznając wspomniane zasługi organizacyjne, o których w superlatywach pisano w nekrologach, za niezbędną dla historii polskiej fotografii należy uznać potrzebę opracowania jego biografii. Nawet jeśli będzie to miało charakter częściowy, wynikający z dostępnych źródeł. Możliwość taką stwarzają przechowywane w Centralnym Archiwum Wojskowym dokumenty personalne i odznaczeniowe<sup>2</sup>, które pozwalają

---

1 J. Piwowarski, *Fotografia artystyczna i jej wystawiennictwo w Polsce okresu międzywojennego*, Częstochowa 2002.

2 Centralne Archiwum Wojskowe, Warszawa (dalej: CAW) – kolekcja akt personalnych: I.481.B.9003, kolekcja akt odznaczeniowych, akta Odznaki Pamiątkowej Więźniów Ideowych: OPWI 2/39, akta Biura Kapituły Orderu Wojennego *Virtuti Militari*: I.302.17.14, k. 393-396. Istotnym uzupełnieniem zbiorów archiwalnych są trzy biogramy, zamieszczone w: *Słownik pracowników książki polskiej*, Warszawa–Łódź 1972, s. 75 (Diamand J.), *Słownik biograficzny działaczy polskiego ruchu robotniczego*, tom I, wyd. II, Warszawa

na całkiem dokładne nakreślenie jego sylwetki jako aktywnego działacza społecznego oraz zasłużonego oficera Wojska Polskiego II Rzeczypospolitej. W szczególności zaś – faktycznego organizatora i długoletniego kierownika jedynej w swoim rodzaju instytucji, jaką była Główna Drukarnia Wojskowa.

Tadeusz Antoni Jastrzębiec-Bobrowski<sup>3</sup> (pseudonim z okresu działalności w PPS – Tabo) urodził się 4 czerwca 1876 r. we wsi Koropiec (pow. Buczacz, Galicja, w II RP – woj. tarnopolskie). Był synem Władysława – oficjalisty dworskiego (w Koropcu do dziś istnieje pałac Mysłowskich, później nabyty przez Badenich) i Karoliny z domu Pawłowskiej. Posiadał bardzo liczne rodzeństwo, także przyrodnie. Ukończył trzy klasy gimnazjum w Czerniowcach<sup>4</sup>, po czym w maju 1889 r. przerwał naukę i rozpoczął praktykę czeladniczą w drukarni Antoniego Juliana Hollendera w Kołomyi. Po jej ukończeniu w czerwcu 1892 r. podjął pracę w administracji „Gazety Kołomyjskiej”, gdzie zetknął się po raz pierwszy z ruchem socjalistycznym, a rok później wstąpił w szeregi PPS. W późniejszym okresie pracował w „Dzienniku Stanisławowskim” i w bliżej nieznanym miejscu w Przemyślu. Równolegle dokształcał się jako drukarz i zecer.<sup>5</sup> Z domu wyniósł znajomość języka polskiego, jako poddany austro-węgierski musiał nauczyć się języka niemieckiego, zaś dorastając na południowym Podolu, opanował również (choć tylko w mowie) język ukraiński. Wkrótce jednak poznał czwarty język – angielski. Dziś niezwykle popularny, podczas gdy w okresie międzywojennym oficerów, posługujących się tym

---

1985, s. 255–256 (Myśliński J.), Cygan W. K., *Oficerowie Legionów Polskich, 1914–1917 – słownik biograficzny*, Warszawa 2005–2007, tom I, s. 89–90. Z uwagi na charakter tych wydawnictw, każdy z biogramów zredagowany jest jednakże z wyraźnym naciskiem na konkretny zakres działalności Bobrowskiego. Ponadto, zwłaszcza dwie pierwsze pozycje zawierają obszerną, dalszą bibliografię.

<sup>3</sup> Zaznaczyć należy, że w dokumentach wojskowych nie występuje w ogóle drugie imię – Antoni – ani przydomek rodowy – Jastrzębiec. Aby odróżnić go od Tadeusza Bobrowskiego (1873–1930) – inżyniera, późniejszego generała brygady, w dokumentach występował niekiedy jako Tadeusz Bobrowski II.

<sup>4</sup> *Słownik pracowników...*; w dokumentach wojskowych konsekwentnie podaje informację o ukończeniu sześciu klas gimnazjalnych, co zdaje się praktycznie niemożliwe, zważywszy na jego ówczesny wiek – 13 lat.

<sup>5</sup> H. Szylit, *Promotor polskiej myśli fotograficznej – śp. mjr Tadeusz Bobrowski*, „Fotograf Polski” 1937, nr 1, s. 5.

językiem, nie było w Wojsku Polskim zbyt wielu.<sup>6</sup>

W 1896 r. Bobrowski wyjechał bowiem do Londynu, gdzie pracował w redakcji „Przedświtu” – organu prasowego Związku Zagranicznego Socjalistów Polskich. Z braku źródeł trudno określić powody opuszczenia Galicji oraz skalę kontaktów Bobrowskiego z londyńską Polonią. Podejrzewać można jednak, że wyjazd ukształtował i ugruntował socjalistyczny światopogląd przyszłego legionisty-ochotnika.<sup>7</sup> Z drugiej strony, wiadomo zaś, że w tym właśnie okresie w stolicy Imperium Brytyjskiego przebywali czołowi działacze tej partii – m.in. Ignacy Mościcki, Józef Piłsudski czy Stanisław Wojciechowski. W Londynie Bobrowski przestudiował również po dwa semestry w Szkole Ekonomicznej i Politycznej oraz w Instytucie Graficznym.<sup>8</sup> Prawdopodobnie w drodze do lub z Anglii zatrzymywał się na tyle długo w Czechach (podówczas części monarchii austro-węgierskiej), Niemczech i Francji, że później mógł się przyznawać do znajomości tych krajów.<sup>9</sup> Ponadto we wrześniu 1900 r. uczestniczył w V Międzynarodowym Kongresie Socjalistycznym II Międzynarodówki w Paryżu.

Po powrocie do Galicji w 1901 r. Bobrowski przebywał krótko w Przemysłu, po czym objął stanowisko kierownika technicznego Drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego. Wyjeżdżał jednak na ziemie pobliskiego zaboru niemieckiego i przez pół roku prowadził tam agitację polityczną.<sup>10</sup> Od 1903 r. był prezesem Związku Stowarzyszeń Robotniczych w Krakowie. Najprawdopodobniej w tym również okresie ożenił się z Gustawą z domu Erlich (zm. 7 stycznia 1958 r. w wieku 79 lat), a 10 grudnia 1903 r. i 14 października 1905 r. przyszyły na świat dwie ich córki – Wanda Helena i Zofia Janina.<sup>11</sup> Wanda wyszła za mąż za oficera lotnictwa, Władysława Michała Hrabowskiego (1900–1944) i zmarła 10 sierpnia 1980 r. Zofia została natomiast żoną działacza komunistycznego, Bohdana Żołątkowskiego (1906–

---

6 CAW, I.481.B.9003, karty ewidencyjne (1937, 3 egzemplarze); listy kwalifikacyjne (1921, 2 egzemplarze). We wszystkich cytatach uwspółcześniono pisownię.

7 CAW, OPWI 2/39, wnioski na odznaczenie (1928, 1931).

8 CAW, I.481.B.9003, karty ewidencyjne.

9 Tamże, karty ewidencyjne; listy kwalifikacyjne.

10 CAW, OPWI 2/39, wnioski...

11 CAW, I.481.B.9003, karty ewidencyjne.

1941). Sama również była członkinią KPP i PPR, po wojnie pracowała jako cenzor w Głównym Urzędzie Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk i zmarła 16 września 1989 r.<sup>12</sup>

W 1905 r. Bobrowski został kierownikiem Towarzystwa Wydawniczego „Książka”, administratorem miesięcznika „Trybuna” i członkiem komitetu redakcyjnego „Przedświtu” (współorganizował przeniesienie jego redakcji z Londynu do Krakowa). Był również wydawcą licznych publikacji partyjnych oraz aktywnym uczestnikiem zjazdów – partyjnych, ale i branżowych-drukarskich, m.in. w Wiedniu, Lwowie i Bernie. Po rozłamie w PPS w 1906 r. opowiedział się po stronie Frakcji Rewolucyjnej. Równolegle, został członkiem Związku Walki Czynnej, a w latach 1908–12 był przewodniczącym krakowskiej filii Stowarzyszenia Drukarzy, Odlewników Czcionek i Pokrewnych Zawodów „Ognisko” oraz szeregu innych stowarzyszeń. W 1911 r. został wybrany na stanowisko zastępcy przewodniczącego komitetu krakowskiej organizacji Polskiej Partii Socjalno-Demokratycznej.

W wyniku rozbieżności zdań z Ignacym Daszyńskim na temat taktyki strajkowej drukarzy, Bobrowski wystąpił z partii i w 1912 r. przeniósł się do Lwowa, gdzie objął stanowisko dyrektora wydawnictwa i drukarni „Kurier Lwowski”.<sup>13</sup> We Lwowie wstąpił w szeregi nowo założonego Związku Strzeleckiego (opiekował się składem materiałów wybuchowych i amunicji) i tam też zastał go wybuch wojny.<sup>14</sup>

Bobrowski bezzwłocznie stawił się na zarządzoną przez Józefa Piłsudskiego mobilizację polskich formacji strzeleckich i już 16 sierpnia 1914 r., w stopniu szeregowca, wszedł w skład utworzonego tego właśnie dnia sztabu Komendy Legionów. Żona i córki, których nie zdążył sprowadzić z Krakowa do Lwowa, na czas wojny przeniosły się na wieś koło Makowa Podhalańskiego i spędziły tam całe cztery lata. 10 października Bobrowski

---

12 <http://www.geni.com/people/Zofia-Żołątkowska/6000000006853196243> – autobiografia Z. Żołątkowskiej (dostęp z 01.03.2016). J. Hera, *Narodziny cenzury*, „Biuletyn IPN”, 2007, nr 5-6, s. 113.

13 CAW, OPWI 2/39, wnioski... i H. Szylit, *Promotor...*, s. 5 podają, że wyjazd do Lwowa nastąpił już w 1910 r., co zdaje się mało prawdopodobne wobec stanowiska, piastowanego jeszcze w 1911 r. w Krakowie.

14 Znacznie szerzej o działalności Bobrowskiego w szeregach PPS w: *Słownik biograficzny działaczy...*



otrzymał stopień chorążego i stanowisko zastępcy dowódcy (a następnie – dowódcy, ale w dostępnych źródłach brak jest daty dziennej) Oddziału Kartografii i Wywiadowczego Komendy Legionów.<sup>15</sup> Jednostka ta wykonywała zadania rozpoznawcze – kierowana była jako pierwsza na potencjalne kierunki działań, sprawdzała aktualność posiadanych map i opisów terenu.

Oddział chor. Bobrowskiego został przydzielony do jednostek, będących protoplastami II Brygady Legionów (m.in. 2. i 3. pułk piechoty, 2. i 3. szwadron kawalerii) i wraz z nimi wziął udział w kampanii karpackiej. Celem tej kampanii było uniemożliwienie Rosjanom przekroczenia grzbietu Karpat i wtargnięcia na Nizinę Węgierską. Obrońcom sprzyjało ukształtowanie terenu, zmuszające napastnika do kanalizowania swoich działań. Szlaki komunikacyjne biegły dolinami rzecznyymi, a tabory czy artyleria mogły przekroczyć dość strome i zalesione góry jedynie przez nieliczne przełęcze. Największą akcją, przeprowadzoną pod dowództwem chor. Bobrowskiego, było rozpoznanie doliny rzeki Łomnicy (wyływającej z Gorganów, płynącej przez Kałusz i wpadającej do Dniestru pod Haliczem), przed i w trakcie bitwy, toczonej przez gros sił polskich w sąsiedniej dolinie rzeki Bystrzycy, pod Mołotkowem (29 października 1914 r.). Przeważające siły rosyjskie zmusiły wówczas oddziały legionowe do wycofania się w stronę masywu Karpat, w górę rzeki Bystrzycy. Front zatrzymał się pod wsią Rafajłową (obecnie: Bystrycia). Aby rozpoznać siły i zamiary Rosjan, 6 listopada 1914 r. chor. Bobrowski wraz z kilkoma żołnierzami przekradł się w przebraniu cywilnym przez front i ponownie zbadał dolinę Łomnicy, aż po Roźniatów i Kałusz, zdobywając informacje o pozycjach nieprzyjaciela i instalując stałą sieć wywiadowczą na jego tyłach.<sup>16</sup>

Pod koniec listopada 1914 r. z oddziałów legionowych, skoncentrowanych pod Rafajłową, dowództwo austro-węgierskie wydzieliło grupę pięciu batalionów, której zadaniem było wsparcie oddziałów austro-węgierskich, cofających się pod naporem Rosjan w dolinie Czarnego Czeremoszu, koło Krzyworówni i Jasieniowa Górnego. Do grupy tej dołączył również od-

15 CAW, I.481.B.9003, wyciąg ewidencyjny (1928).

16 CAW, I.302.17.14, wniosek na odznaczenie orderem „Virtuti Militari” (1921). Szerzej o organizacji i działaniach zbrojnych II Brygady: S. Czerep, *II Brygada Legionów Polskich*, wyd. II, Warszawa 2007.

dział chor. Bobrowskiego, a sam chorąży (który znał wszak język ukraiński) wziął czynny udział w formowaniu kompanii huculskiej Legionów Polskich w Żabiem (obecnie: Werchowyna) i organizacji sieci wywiadowczej tego oddziału.<sup>17</sup>

W pierwszej połowie grudnia 1914 r. grupa legionowa z doliny Czeremoszu została przerzucona na inny odcinek frontu karpackiego – w rejon oddalonego o kilkadziesiąt kilometrów na zachód miasta Ökörmezö (obecnie: Miżhirja). Tu Rosjanom udało się przekroczyć Karpaty przez Przełęcz Wyszowska (Toruńska) i front zatrzymał się na południowym podgórzu, już na terenie Węgier. Od 10 grudnia 1914 r. chor. Bobrowski kierował kolejnymi wypadami rozpoznawczymi do pobliskich miejscowości: Fenyves (ob. Stryhalnia), Tiuszki – gdzie wpadł w rosyjską zasadzkę, ale udało mu się wydostać i dostarczyć do sztabu zdobyte informacje, oraz Synewiru – gdzie prowadził wywiad przez dziesięć dni, codziennie przekazując do dowództwa zdobyte informacje, a po osaczeniu przez Rosjan zmylił pościg i wyprowadził swój oddział z okrążenia bez strat. Odbył również dwie znacznie dalsze misje wywiadowcze na zapleczu rosyjskiego frontu, do Turki i Osmołody – o których jednak nie wiadomo nic bliższego. Gorliwe pełnienie dotychczasowej służby przyniosło mu 14 grudnia 1914 r. nagrodę w postaci awansu na stopień podporucznika.<sup>18</sup>

Po miesiącu pobytu pod Ökörmezö grupa legionowa znów zmieniła teren walki. Tym razem dowództwo austro-węgierskie skierowało Polaków na Bukowinę. Oddział wywiadowczy ppor. Bobrowskiego wziął tam udział we wszystkich bitwach, włącznie ze zdobyciem Kirlibaby (obecnie: Cârlibaba) 22 stycznia 1915 r. Wyczerpane bojami karpackie oddziały legionowe skierowano wiosną na odpoczynek do Kołomyi, po czym w kwietniu, już jako II Brygadę Legionów Polskich, skierowano do walk pozycyjnych na Bukowinie i w Besarabii. Brak jest bliższych informacji o działaniach oddziału ppor. Bobrowskiego (czy brał udział chociażby w bitwie pod Rokitną?). We wniosku odznaczeniowym czytamy tylko,

---

17 CAW, I.302.17.14, wniosek... Szerzej o losach kompanii huculskiej: A. Wielocha, *Dzieje kompanii huculskiej 2 pułku piechoty Legionów Polskich*, „Płaj” 2009, tom 38.

18 Tamże, wniosek...; I.481.B.9003, wyciąg ewidencyjny.

że w omawianym okresie „pod Korolówką i Bortnikami<sup>19</sup> bierze czynny udział w bitwach, przewozi meldunki i prowadzi patrole w czasie najsilniejszego ognia, wywiązując się zawsze jak najlepiej z powierzonego zadania”. Od dowództwa austro-węgierskiego otrzymał zaś 1 kwietnia 1915 r. „pochwalne uznanie” i dwukrotnie odznaczony został Wojskowym Medalem Zasługi (Signum Laudis).

Działalność frontowa ppor. Bobrowskiego zakończyła się 14 lipca 1915 r., kiedy na rozkaz Komendy Legionów został przeniesiony do służby zaciągowej i objął stanowisko oficera werbunkowego w Piotrkowie. Wkrótce potem, 23 sierpnia 1915 r. awansowano go na stopień porucznika. 8 września 1915 r. objął na krótko etat oficera sztabu Komendy Grupy Legionów Polskich w Dęblinie (komenda ta zajmowała się m.in. akcją werbunkową i formowaniem uzupełnień dla oddziałów, walczących na froncie), ale już 28 października 1915 r. wrócił do komendy Stacji Zbornej Legionów Polskich nr 1 w Piotrkowie, gdzie stanął na czele Komisji Kasowej, a 1 listopada 1915 r. mianowany został komisarzem (inspektorem) werbunkowym na okręg piotrkowski. Warto pamiętać, że okręg ten stanowił potężny rezerwuar ludności, obejmując dawną gubernię piotrkowską, na terenie której leżała Łódź, czyli piąte co do wielkości miasto Imperium – nieposiadające jednakże statusu gubernialnego. Na swoim stanowisku por. Bobrowski pozostawał do września 1917 r., z kolejną przerwą w okresie 29 lipca – 25 listopada 1916 r., kiedy był ponownie oddany do dyspozycji Komendy Grupy.<sup>20</sup> Być może przeniesienie to związane było z pracami reorganizacyjnymi – na mocy decyzji władz austro-węgierskich, Legiony Polskie przeformowano wówczas w Polski Korpus Posiłkowy. Prawdopodobnie na początku 1917 r. otrzymał nowe odznaczenie austro-węgierskie, masowo nadawane przez nowego cesarza – Krzyż Wojskowy Karola.<sup>21</sup>

W dostępnych dokumentach brak jest wzmianek o udziale por. Bobrowskiego w kryzysie przysięgowym, jaki miał miejsce w Legionach

---

19 Tamże, wniosek... Położenia tych miejscowości nie udało się ustalić; S. Czerep (*II Brygada...*, s. 89–90) podaje nazwę: Karolówka i lokalizuje obie na Bukowinie.

20 CAW, I.481.B.9003, wyciąg ewidencyjny.

21 Tamże, listy kwalifikacyjne.

Polskich w lipcu 1917 r., kiedy większość legionistów, wywodzących się z I i III Brygady Legionów, odmówiła złożenia przysięgi na wierność cesarzowi Niemiec. Wręcz przeciwnie – por. Bobrowski otrzymał 21 września 1917 r. awans na stopień kapitana i wkrótce (w dokumentach pojawiają się rozbieżne daty: wrzesień–październik) etat oficera placu w Bolechowie (pow. Dolina)<sup>22</sup>, będącym garnizonem Ośrodka Zapasowego PKP. Gros sił PKP znajdowała się wówczas na froncie w rejonie Czerniowców. W październiku kpt. Bobrowski zapadł na zdrowiu na tyle poważnie, że przebywał przez pewien czas w Szpitalu Fortecznym nr 3 w Warszawie.<sup>23</sup>

Podpisanie 9 lutego 1918 r. w Brześciu Litewskim traktatu pokojowego między Państwami Centralnymi a Ukraińską Republiką Ludową wywołało wrzenie wśród ludności polskiej. Na mocy traktatu odstąpione miały bowiem zostać Ukrainie ziemie rdzennie polskie – Chełmszczyzna i Podlasie. Oddziały PKP zdecydowały się wówczas na otwarty bunt przeciw Austro-Węgrom. Nocą 15/16 lutego 1918 r. podjęły próbę przebiccia się przez front austriacko-rosyjski pod Rarańczą, aby połączyć się z korpusami, formowanymi z żołnierzy polskiej narodowości na terenie Rosji. Odpowiedzią władz austro-węgierskich było oczywiście rozwiązanie PKP i skierowanie żołnierzy do ośrodków internowania. Schwytni przywódcy buntu mieli zaś stanąć przez sądami wojskowymi, oskarżeni o zdradę.

Jak wynika z zachowanych dokumentów, kpt. Bobrowski, przebywając na zapleczu frontu, nie brał udziału w akcji spiskowej. „Na wszelki wypadek” został jednak aresztowany 18 lutego 1918 r. i osadzony w obozie internowania w Dulfalwa (obecnie: Dulowo).<sup>24</sup> Zwolniony 25 kwietnia 1918 r., wcielony został do armii austro-węgierskiej w stopniu sierżanta (nominacje oficerskie z Legionów Polskich nie były uznawane przez Austriaków) i wysłany na front włoski. Tam objął 2 maja 1918 r. dowództwo

---

22 Tamże, wyciąg ewidencyjny; karty ewidencyjne; karty kwalifikacyjne dla Komisji Weryfikacyjnej (ok. 1920, 3 egzemplarze).

23 Tamże, wyciąg ewidencyjny stwierdza jego obecność w szpitalu 27.10.1917.

24 CAW, OPWI 2/39, odpis zaświadczenia, wystawionego przez płk. W. Sikorskiego, uprawniającego do noszenia odznaki pamiątkowej (nr 6) dla więźniów stanu z obozu Dulfalwa (1918); odpis zaświadczenia, wystawionego przez mjr. E. Szerauca, uprawniającego do noszenia odznaki pamiątkowej (nr 381) dla byłych żołnierzy PKP, internowanych na Węgrzech (1918); potwierdzenie obecności w spisie internowanych (1931).

plutonu w 2. kompanii etapowej batalionu bośniacko-hercegowińskiego. Z zachowanych dokumentów nie wynika, by brał udział w walkach, za to na cztery tygodnie przed końcem wojny został wysłany do szkoły aspirantów oficerskich w Trieście, z prawami jednorocznego ochotnika. Prawo to, obowiązujące wówczas w wielu armiach europejskich, miało na celu zapewnienie wojsku odpowiedniej liczby oficerów rezerwy i umożliwiało poborowym, legitymującym się odpowiednim wykształceniem, ukończyć służbę wojskową w ciągu roku, a po pewnym czasie otrzymać promocję na podporucznika rezerwy.<sup>25</sup> Z powodu rozpadu monarchii austro-węgierskiej mjr Bobrowski nie zdążył jednak tego kursu ukończyć.<sup>26</sup>

Nieznana jest droga Bobrowskiego z Triestu do Krakowa. w zachowanych dokumentach pojawiają się rozbieżne daty opuszczenia armii austro-węgierskiej<sup>27</sup>; wszystkie jednak mieszczą się w pierwszej połowie października 1918 r. Dość rzec, że powrót do odradzającego się kraju musiał być bardzo szybki, gdyż Bobrowski został przyjęty w szeregi Wojska Polskiego i zatwierdzony w stopniu kapitana już pierwszym rozkazem, wydanym 25 października 1918 r. przez Komisję Wojskową – czyli późniejsze Ministerstwo Spraw Wojskowych.<sup>28</sup>

Pierwszym etatem, jaki kpt. Bobrowski objął w Wojsku Polskim, stała się komendantura Wojskowego Zakładu Karnego. Objął ją 28, 26 lub nawet już 20 października 1918 r. – w zachowanych dokumentach pojawiają się trzy, równie prawdopodobne, daty.<sup>29</sup> Zakład ten mieścił się w Warszawie, przy ul. Dzikiej 19 (od 1930 r. L. Zamenhofa), w dawnych koszarach, wzniesionych w latach 1784–92 według projektu Stanisława Zawadzkiego dla Regimentu Artylerii Koronnej i Korpusu Inżynierów Koronnych. Do budynku przyłgnęła potoczna

25 *Encyklopedia wojskowa*, tom III, [red. O. Laskowski], Warszawa 1930–1939, s. 657.

26 CAW, AP I.481.B.9003, karty ewidencyjne.

27 Tamże, karty ewidencyjne; listy kwalifikacyjne; karty kwalifikacyjne dla Komisji Weryfikacyjnej.

28 *Dziennik Rozkazów Wojskowych*, 1918, nr 1, s. 6, poz. 8 – reskrypt Rady Regencyjnej z 25.10.1918 o przydzieleniu do Wojska Polskiego oficerów b. PKP z zatwierdzeniem posiadanych stopni.

29 CAW, AP I.481.B.9003, karty ewidencyjne; listy kwalifikacyjne; karty kwalifikacyjne dla Komisji Weryfikacyjnej; Spis oficerów Zakładu Karnego WP w Warszawie (b.d., ok. 1919).

nazwa Koszar Wołyńskich, gdyż w czasie zaborów stacjonował w nich rosyjski Wołyński Pułk Piechoty Lejbgwardii. Więzienie wojskowe funkcjonowało tu zaś od drugiej połowy XIX w. Po przejściu Wojska Polskiego na stopę pokojową umieszczono tu Wojskowe Więzienie Śledcze nr 1, które istniało do 1939 r.<sup>30</sup>

Bezpośredni przełożony kpt. Bobrowskiego, komendant miasta Warszawa, płk Antoni Zawadzki, opiniował go następująco: „Poważny, wyrobiony, energiczny charakter, pełen inicjatywy, prowadzi Zakład Karny bardzo dobrze. Bardzo dobry [oficer].” Potwierdzał tę opinię drugi przełożony, zastępca dowódcy Okręgu Generalnego Warszawa, płk Aleksander Żabczyński, zaś trzeci przełożony, dowódca Okręgu Generalnego Warszawa, gen. por. Karol Durski-Trzaska (który mógł znać już wcześniej kpt. Bobrowskiego z czasów, gdy był komendantem Grupy Legionów) dodawał: „Odpowiada na stanowisku Komendy Domu Karnego dobrze. Bardzo pilny i sumienny.”<sup>31</sup>

Po blisko półtora roku służby kpt. Bobrowski otrzymał nowe stanowisko. Według wspomnień córki kapitana nastąpiło to wskutek braku dozoru nad osadzonymi. Sympatyzująca z komunistami nastoletnia córka, wzburzona „strasznymi” warunkami, w jakich przetrzymywani byli aresztowani żołnierze, straciła zaufanie „do ukochanego Ojca i do całej polskiej niepodległości” i ułatwiła ucieczkę trzem żołnierzom, zatrzymanym za działalność wywrotową w komunizujących radach żołnierskich.<sup>32</sup> Najprawdopodobniej z tego właśnie powodu 19 września 1921 r. w Sądzie Wojskowym Okręgu Generalnego Warszawa wszczęto dochodzenie w sprawie bliżej niesprecyzowanego „niedbalstwa służbowego”, jakiego kpt. Bobrowski miał się dopuścić. Wobec braku cech przestępstwa zaniechano jednak ścigania i umorzono sprawę 1 lutego 1923 r.<sup>33</sup> Zauważyć przy tym należy, że przypadki tego typu były dość częste w międzywojennym Wojsku Polskim, gdyż podobne materiały znajdujemy w szere-

---

30 [http://www.warszawa1939.pl/index\\_arch\\_main.php?r1=zamenhofa\\_19&r3=0](http://www.warszawa1939.pl/index_arch_main.php?r1=zamenhofa_19&r3=0) (dostęp z 01.03.2016).

31 CAW, AP I.481.B.9003, karty kwalifikacyjne dla Komisji Weryfikacyjnej.

32 <http://www.geni.com/people/Zofia-Zołątkowska/6000000006853196243>

33 CAW, AP I.481.B9003, korespondencja między Wojskowym Sądem Okręgowym a Komendą Miasta w Warszawie (1921–1923).

gu akt personalnych innych oficerów. Zdaje się, że jakikolwiek choćby cień podejrzenia, na danego oficera padający, powodował natychmiastowe uruchomienie aparatu śledczego – w celu potwierdzenia zarzutów lub oczyszczenia z nich.

Rozkazem z 30 marca 1920 r. kpt. Bobrowski przeniesiony został do Komendy Miasta Warszawa, mieszczącej się w specjalnie na ten cel wystawionym budynku przy ówczesnym pl. Saskim (obecnie: ul. M. Karaszewicza-Tokarzewskiego 4),<sup>34</sup> choć w rzeczywistości przybył tam już 1 marca.<sup>35</sup> Objął etat adiutanta komendanta, co oznacza, że w zakres jego obowiązków wchodziły sprawy personalne i kierownictwo służbą wewnętrzną Komendy.<sup>36</sup> Od 1 października 1920 r. był zaś oficerem do zleceń i oficerem placu w tejże Komendzie, a więc zajmował się garnizonową służbą wartowniczą i ewidencyjną, nadzorował też przestrzeganie przez żołnierzy przepisów mundurowych, dyscyplinarnych i zachowania się w miejscach publicznych.<sup>37</sup> Macierzyście przydzielony został natomiast do korpusu oficerów piechoty i znajdował się ewidencji 36. pułku piechoty, stacjonującego na warszawskiej Pradze.<sup>38</sup> W wyniku weryfikacji, na mocy dekretu Naczelnego Wodza z 15 lipca 1920 r., kpt. Bobrowski został awansowany na stopień majora ze starszeństwem z 1 kwietnia 1920 r.<sup>39</sup>

Zagadkowy wpis we wniosku odznaczeniowym: „kontuzjowany w 1920 r.” pozwala stwierdzić, że mjr Bobrowski brał czynny udział w obronie Warszawy w sierpniu 1920 r.<sup>40</sup> Niestety, w żadnych innych dokumentach nie pojawiają się jakiegokolwiek wzmianki o jego – choćby czasowym – odejściu na front.

---

34 [http://www.warszawa1939.pl/index\\_arch\\_main.php?r1=pilsudskiego\\_komenda&r3=0](http://www.warszawa1939.pl/index_arch_main.php?r1=pilsudskiego_komenda&r3=0) (dostęp z 01.03.2016).

35 Dziennik Personalny MSWojsk., 1920, nr 13, poz. 429, s. 257.

36 *Encyklopedia...*, tom I, s. 12.

37 Tamże, tom VI, s. 83.

38 CAW, AP I.481.B.9003, roczne uzupełnienie listy kwalifikacyjnej za 1921 r.

39 Dziennik Personalny MSWojsk., 1920, nr 27, poz. 671, s. 598. Zdumiewające jest, że w absolutnie wszystkich późniejszych dokumentach personalnych podana jest mylna data roczna nominacji – 1921 r. Być może, wynikało to z pewnej niefrasobliwości przy wypełnianiu formularzy, cechującej mjr. Bobrowskiego (o czym mowa dalej w tekście głównym). Nikt nie zadał sobie trudu, by raz podaną błędną datę zweryfikować, po czym bezkrytycznie przepisywano ją do kolejnych dokumentów.

40 CAW, OPWI 2/39, wnioski na odznaczenie.



Zadania swe spełniał wzorowo. Komendant Miasta, gen. ppor. Stefan Suszyński opiniował mjr. Bobrowskiego następującymi słowy: „Bardzo dzielny sztabowy oficer. Zrównoważony, nadzwyczaj sumienny. Doskonały organizator.” „Z wyrobionym, ustalonym charakterem oficer. w stosunkach służbowych wymagający, a zarazem nadzwyczaj życzliwy. Poważny, b. pracowity. Ma bardzo dodatni wpływ na korpus oficerski”. „Odpowiada w zupełności na swoim stanowisku i nadaje się na wyższe”.<sup>41</sup> Wyższy przełożony, zastępca dowódcy Okręgu Korpusu nr I, gen. ppor. Stefan Ludwik Latour potwierdzał te opinie i dodawał: „Jako oficer placu Komendy Miasta jest zupełnie na swoim miejscu i z obowiązków wywiązuje się ku pełnemu memu zadowoleniu”. Postulował też awans: „Bezwzględnie zasługuje na posunięcie o jedną szarżę nad tą, która mu się należy z weryfikacji”. Podobną opinię i ponowny wniosek awansowy wystawili mjr. Bobrowskiemu gen. Suszyński i gen. Latour rok później: „Nadaje się na kierownicze stanowisko samodzielne. Bardzo dobry sztabowy oficer”<sup>42</sup>. Pomimo znakomych opinii służbowych i ponawianych wniosków awansowych stopień majora pozostał jednak najwyższym, osiągniętym przez Bobrowskiego w czasie służby w Wojsku Polskim. Natomiast na mocy dekretu Naczelnika Państwa z 3 maja 1922 r., mjr. Bobrowskiemu ustalone zostało starszeństwo w stopniu z dnia 1 czerwca 1919 r. i lokata 232.<sup>43</sup>

W 1921 r. w Warszawie zawiązało się Mieszkaniowe Stowarzyszenie Spółdzielcze Oficerów z zamiarem budowy domów na terenach portecznych, położonych na esplanadzie warszawskiej Cytadeli. Do Stowarzyszenia tego zapisał się również kpt. Bobrowski, który dotychczas, wraz z rodziną, korzystał z mieszkania służbowego na terenie więzienia wojskowego. Otrzymał numer członkowski nr 157 i w 1923 r. rozpoczął budowę domu na parceli o powierzchni 850,8 m<sup>2</sup>, położonej przy ul. Kazimierza Sosnkowskiego 29, przemianowanej i przenumerowanej wkrótce na ul. Stefana Czarnieckiego 31. Oficjalne ukończenie robót miało miej-

---

41 CAW, AP I.481.B.9003, roczne uzupełnienie...; karty kwalifikacyjne dla Komisji Weryfikacyjnej; karty kwalifikacyjne starego typu (1921, 2 egzemplarze).

42 Tamże, roczne uzupełnienie listy kwalifikacyjnej za 1922 r.

43 Dziennik Personalny MSWojsk. 1922, nr 13 – załącznik: Lista starszeństwa oficerów zawodowych, s. 31.

sce dopiero w 1930 r., ale rodzina mjr. Bobrowskiego z pewnością wprowadziła się do nowego domu wcześniej, być może już w 1924 r. W 1931 r. parcela uzyskała samodzielność hipoteczną (nr 9191). Jako zaangażowany społecznik, mjr Bobrowski pełnił w Radzie Nadzorczej Spółdzielni funkcje członka (przez cztery kadencje), zastępcy członka (pięć kadencji) i sekretarza (jedną kadencję).<sup>44</sup>

Drobna zmiana, ogłoszona 30 września 1922 r., dotyczyła przeniesienia ewidencji mjr. Bobrowskiego z 36. pułku piechoty w Warszawie do 43. pułku piechoty w Dubnie. Była to jednak czysta formalność – mjr Bobrowski był oficerem nadetatowym i zobowiązany był jedynie do korespondencyjnego informowania nowego macierzystego pułku o wszelkich zmianach przydziału.<sup>45</sup> Przyznać należy jednak, że nie czynił tego zbyt sumiennie – z zachowanej korespondencji wynika, że karty służbowe bywały wypełniane niedbale i przesyłane nieterminowo.<sup>46</sup>

Umiejętności zawodowe, jakie mjr Bobrowski zdobył w cywili, zadecydowały o powierzeniu mu nowego stanowiska. Rozkazem MSWojsk. z 17 lutego 1923 r. przydzielony został do rezerwy oficerów sztabowych DOK i i po krótkim pobycie w dyspozycji komendanta miasta Warszawa<sup>47</sup>, został odkomenderowany 10 maja do Drukarni MSWojsk., gdzie objął w zastępstwie etat kierownika.<sup>48</sup> W myśl pierwotnego rozkazu odkomenderowanie to miało zakończyć się 1 lipca, ale przedłużano je i ostatecznie 26 kwietnia 1924 r. usankcjonowano stan faktyczny<sup>49</sup> – mjr Bobrowski otrzymał etatowe stanowisko dyrektora Drukarni MSWojsk. z dniem 1 listopada 1923 r. Ponieważ zaś

---

44 W. Klepacz, *W sercu Żoliborza. Historia Spółdzielni Budowlano-Mieszkaniowej Żoliborz*, tom I, Warszawa 2011, s. 63–65, 94, 141; „Polska Zbrojna”, 1936, nr 33, s. 2 – nekrolog (wycinek z nekrologiem także w: CAW, AP I.481.B.9003).

45 Dziennik Personalny MSWojsk. 1922, nr 36, s. 748 i załącznik – rozporządzenie ministra spraw wojskowych o wyrównaniu stanów piechoty.

46 CAW, AP I.481.B.9003, korespondencja między 43. pp w Dubnie a Komendą Miasta Warszawa w sprawie terminowego i kompletnego wypełniania kart służbowych (wiosna-lato 1923).

47 Dziennik Personalny MSWojsk., 1923, nr 14, s. 178; Rozkaz Dowództwa Okręgu Korpusu I, 1923, nr 19, s. 2.

48 Dziennik Personalny MSWojsk., 1923, nr 34, s. 362.

49 Tamże, 1924, nr 41, s. 235.

1 marca 1924 r. MSWojsk. zlikwidowało rezerwy oficerów sztabowych przy dowództwach okręgów korpusów, mjr Bobrowski powrócił tego dnia do ewidencji swojej formacji macierzystej – 43. pp w Dubnie, jako oficer nadetatowy, odkomenderowany do Drukarni MSWojsk. w Warszawie.<sup>50</sup>

Drukarnia MSWojsk. mieściła się przy ul. Przejazd 10, w historycznych zabudowaniach dawnego miejskiego magazynu brukowo-karowego, wzniesionego ok. 1770 r. Pod tą nazwą kryły się: skład surowców do budowy nawierzchni drogowych oraz zajezdnia wozów asenizacyjnych. Wojsko współużytkowało obiekt z Komendą Straży Ogniowej M. St. Warszawy i koszarami jej i Oddziału, które to instytucje zajmowały północne skrzydła kompleksu (nadano im osobny adres – ul. Przejazd 12).<sup>51</sup>

Na nowym stanowisku mjr Bobrowski stał się właściwym człowiekiem na właściwym miejscu. Szef Gabinetu Ministra, gen. bryg. Edward Szpakowski, opisywał jego zalety osobiste i zdolności kierownicze jako wybitne, stwierdzając, że mjr Bobrowski nadaje się w zupełności na obecne stanowisko, jak również i na wyższe. Pisał: „Bardzo inteligentny oficer. Wysokie poczucie obowiązku jako u oficera i obywatela. Kierując zakładami drukarskimi MSWojsk. wyróżnił się umiejętnością ich kierowania i zorganizowania. Charakter wyjątkowo prawy i szlachetny. Bardzo jest szanowany i lubiany przez kolegów.”<sup>52</sup> „Znakomity fachowiec i administrator, który postawił drukarnię w rządzie pierwszorzędných zakładów drukarskich, zdolne nie tylko do samowystarczalności, ale również jako przedsiębiorstwo zarobkowe, dające poważne dochody.”<sup>53</sup>

W dowód uznania za czyny orężne, dokonane w czasie służby w Legionach Polskich, mjr Bobrowski odznaczony został 1 marca 1923 r. Krzyżem Walecznych (numer nieustalony) po raz pierwszy, drugi, trzeci i czwarty. Nie zachował się stosowny wniosek odznaczeniowy, precyzujący dokonania mjr. Bobrowskiego, ale można podejrzewać, że Krzyż Walecznych został nadany w zamian za *Virtuti Militari*, o odznaczenie którym

---

50 *Tamże*, 1924, nr 23, s. 114.

51 [http://www.warszawa1939.pl/index\\_arch\\_main.php?r1=nalewki\\_3&r3=0](http://www.warszawa1939.pl/index_arch_main.php?r1=nalewki_3&r3=0) (dostęp z 01.03.2016).

52 CAW, AP I.481.B.9003, roczne uzupełnienie listy kwalifikacyjnej za 1923 i 1924 r.

53 *Tamże*, roczne uzupełnienie listy kwalifikacyjnej za 1925 r.

wnioskowano w 1921 r. za skuteczne dowodzenie Oddziałem Wywiadowczym.<sup>54</sup> Ponadto, za nieznanne bliżej zasługi, 3 maja 1923 r. mjr Bobrowski otrzymał Krzyż Kawalerski (nr 810) Orderu Odrodzenia Polski<sup>55</sup>, a 3 maja 1925 r. znalazł się w gronie osób, uhonorowanych za owocną służbę państwową pamiątkowym i jednorazowo nadanym Medalem 3 Maja.

Ostatnie opinie podczas służby stałej mjr. Bobrowskiemu wystawili: komendant placu w Komendzie Garnizonu Warszawa, mjr Władysław Ryszczanek i zastępca szefa Gabinetu Ministra, ppłk dr Tadeusz Stefan Kamiński. Czytamy tam m.in. „Na stanowisku kierownika drukarni MSWojsk. wykazał bardzo dużo inicjatywy, prowadzi to olbrzymie przedsiębiorstwo samowystarczalnie, posiada dużo samodzielności i pomysłowości. Charakter dobry, za mało wyrobiony, za mało stanowczy. Łagodnego usposobienia, sprawiedliwy, wywiera dodatni wpływ na swych podwładnych. Pod względem wojskowym nie przedstawia dużej wartości jako oficer. Jako człowiek pracujący społecznie – bardzo dobry.” „Na obecnym stanowisku – bardzo dobry, nadaje się na każde [inne stanowisko] do przedsiębiorstw tego rodzaju”.<sup>56</sup>

Zarządzeniem MSWojsk. z 23 stycznia 1928 r. mjr Tadeusz Bobrowski został przeniesiony z dniem 31 marca 1928 r. w stan spoczynku z powodu osiągnięcia stosownej granicy wieku.<sup>57</sup> Choć musiał zdjąć mundur, sytuację zawodową zmieniło mu to jednak niewiele – pozostał na stanowisku kierownika Drukarni MSWojsk. (od 1930 r. – Głównej Drukarni Wojskowej) jako cywilny urzędnik kontraktowy i grupy. Natomiast jako specjalista w swoim fachu, przebywając w stanie spoczynku, z chwilą mobilizacji przewidywany był do dalszego pozostawienia na tym samym stanowisku.<sup>58</sup> Formalnie przydzielony został do Oficerskiej Kadry Okręgowej nr 1, a jego ewidencję prowadziła Powiatowa Komenda Uzupelnień Warszawa-Miasto III.<sup>59</sup>

---

54 Dziennik Personalny MSWojsk., 1923, nr 12, s. 143.

55 CAW, AP I.481.B.9003, roczne uzupełnienie listy kwalifikacyjnej za 1923 r. Wniosek odznaczeniowy nie udało się odnaleźć.

56 Tamże, roczne uzupełnienie listy kwalifikacyjnej za 1926 i 1927 r.

57 Dziennik Personalny MSWojsk., nr 3, 1928, s. 21.

58 CAW, AP I.481.B.9003, notatka na jednej z list kwalifikacyjnych (1928); kartoteki „M” (2 egzemplarze, 1937).

59 Tajny Dziennik Personalny MSWojsk. 1937, nr 1, s. 181.

Celowość decyzji o pozostawieniu mjr. Bobrowskiego jako kierownika drukarni potwierdza wniosek odznaczeniowy na Złoty Krzyż Zasługi, podpisany przez szefa Departamentu Intendentury MSWojsk., płk int. dypl. Karola Masnego, który warto przytoczyć w całości: „Jako kierownik Głównej Drukarni Wojskowej, mającej duże znaczenie dla przygotowań wojennych, rozwinął ten skromny jeszcze w roku 1923 zakład do rozmiarów wzorowej instytucji tego rodzaju, zwiększając prawie trzykrotnie ilość zatrudnionych pracowników, prawie czterokrotnie ilość maszyn i trzykrotnie ilość motorów. Wybija się udziałem w pracy społecznej, organizując na terenie kierowanego zakładu kasę pożyczkową pracowników drukarni i w oparciu o tę kasę: sekcję zawodowo-naukową, biblioteczną, wycieczkową, sportową, chór, pogotowie Ligi Obrony Powietrznej i Przeciwigazowej i pogotowie pożarne oraz stołownię dla własnych pracowników. Poza tym pracuje społecznie na zewnątrz w organizacjach byłych wojskowych, w Lidze Mocarstwowego Rozwoju Polski oraz jest prezesem Towarzystwa Opieki Sierot po Poległych Wojskowych. Za swoją ideowo pojmowaną pracę zawodową i szeroki udział w pracy społecznej zasługuje na odznaczenie Złotym Krzyżem Zasługi”.<sup>60</sup> Dodać tu można, że zorganizowana przez mjr. Bobrowskiego drukarnia posiadała praktycznie monopol na wszelkiego rodzaju wydawnictwa wojskowe, takie jak: podręczniki, regulaminy, instrukcje, publikacje historyczne, propagandowe, a nawet beletrystyczne (choć o treści wojskowej), dzienniki rozkazów i inne wydawnictwa periodyczne (np. pierwsze roczniki ogólnowojskowego dziennika „Polska Zbrojna”) – drukowane w niemałych nakładach. Jedynie zlecenia bardziej skomplikowane pod względem typograficznym (np. wydawnictwa wielokolorowe czy też wymagające specjalnych rodzajów papieru) wojsko przekazywało do realizacji innym drukarniom, m.in. Polskiej Wytwórni Papierów Wartościowych.<sup>61</sup>

Krzyż Zasługi faktycznie został przyznany, a wspomnieć należy, że w 1930 r. mjr Bobrowski otrzymał również Krzyż Niepodległości. Stosownego wniosku nie odnaleziono<sup>62</sup>, ale wiadomo, że odznaczenie to

---

60 CAW, AP I.481.B.9003, wniosek odznaczeniowy na Złoty Krzyż Zasługi (1934).

61 Kucharski Sz., *Znakowanie Wojska Polskiego w 1939 r.*, Warszawa 2014, s. 36.

62 W katalogu kartkowym CAW zachowała się wprowadzicie stosowna fiszka (KN

przyznawano m.in. ochotnikom Legionów Polskich – do których mjr Bobrowski się zaliczał, a istotna była tu również jego przedwojenna działalność w szeregach PPS. Rok później, w 1931 r., przyznano mu Odznakę Pamiątkową Więźniów Ideowych – za pobyt w obozie internowania.<sup>63</sup> Ponadto, w 1928 i 1929 r. mjr Bobrowski uhonorowany został kolejno: Medalem Pamiątkowym za Wojnę 1918–1921 i Medalem Dziesięciolecia Odzyskania Niepodległości. Do wspomnianych we wniosku aktywności społecznych mjr. Bobrowskiego doliczyć należy natomiast członkostwo w Związku Legionistów – gdzie pełnił funkcję sekretarza Koła Żołnierzy Formacji Pozapułkowych<sup>64</sup> oraz szeregu stowarzyszeń fotograficznych<sup>65</sup> – co pozostaje tematem na osobny artykuł. Ponadto mjr Bobrowski uprawiał czynnie sporty: lekką atletykę, kolarstwo i wioślarstwo.<sup>66</sup>

Samobójcza śmierć mjr. Bobrowskiego nastąpiła w gmachu Głównej Drukarni Wojskowej w piątek 31 stycznia 1936 r., o godzinie 16.00. Jej świadkami byli: oficer warszawskiego 1. pułku lotniczego i zarazem zięć majora, por. lot. Władysław Hrabowski, oraz urzędnik GDW, Kazimierz Ganszer.<sup>67</sup> Dostępne źródła nie pozwalają w żaden sposób odpowiedzieć jednoznacznie na pytanie o przyczyny tej tragicznej decyzji majora; nieznana pozostaje również przyczyna samego zgonu. Nienaturalne jego okoliczności potwierdza jednak fakt, że teczkę personalną mjr. Bobrowskiego wypożyczył na okres od 22 czerwca do 8 sierpnia 1936 r. sędzia śledczy Sądu Okręgowego w Warszawie.<sup>68</sup> W nekrologu, podpisanym przez pracowników Drukarni, znalazł się zaś *passus* o „krótkich i ciężkich cierpieniach”<sup>69</sup>, który może wskazywać na jakieś nagłe, a poważne pogorszenie

---

22.12.1931), ale same akta zaginęły.

63 CAW, OPWI 2/39, dowód wpłaty i potwierdzenie odbioru odznaki i dyplomu (1931).

64 „Polska Zbrojna”, 1936, nr 34, s. 6 – nekrologi (wycinki z nekrologami także w: CAW, API.481.B.9003).

65 H. Szylit, *Promotor...; Major Bobrowski nie żyje!*, „Fotograf Polski” 1936, nr 1, s. 5–6; *Śp. Tadeusz Jastrzębiec-Bobrowski*, „Przegląd Fotograficzny” 1936, nr 2, s. 1.

66 CAW, API.481.B.9003, listy kwalifikacyjne.

67 Tamże, odpis metryki śmierci z parafii wojskowej Warszawa I, tom II, s. 10; Tajny Dziennik Personalny MSWojsk. 1937, nr 1, s. 181 – ogłoszenie zgonu. Wspomniany tu Kazimierz Ganszer to najprawdopodobniej siostrzeniec mjr. Bobrowskiego.

68 Tamże, zastawnik wypożyczonych akt, podpisany przez sędziego Sobolewskiego.

69 „Polska Zbrojna”, 1936, nr 34, s. 6 – nekrologi (wycinki z nekrologami także w: CAW, API.481.B.9003).

stanu zdrowia. Natomiast obecność zięcia i siostrzeńca może również sugerować jakieś nieporozumienia rodzinne. W chwili obecnej są to jednak tylko spekulacje. Wyprowadzenie zwłok z kaplicy Szpitala Dzieciątka Jezus nastąpiło 5 lutego 1936 r. o godz. 13.00. Major spoczął w kwaterze legionistów Cmentarza Wojskowego na warszawskich Powązkach. Dzień później, w kościele garnizonowym przy ul. Długiej 15 odprawiono nabożeństwo żałobne.

Uzupełniając ten niebanalny życiorys socjalisty, działacza społecznego, samouka wojskowego, fotografika i drukarza, można dodać, że otaczane taką troską dzieło jego życia – Główna Drukarnia Wojskowa – nie przetrwała niestety zbyt długo. Już we wrześniu 1939 r. dosięgły ją niemieckie bomby zapalające. Na maszynach drukarskich znajdował się wówczas prawdopodobnie ostatni regulamin wojskowy, zatwierdzony do użytku przed wybuchem wojny – *Instrukcja o znakowaniu*. Cały jego nakład spłonął, zaś próbę rekonstrukcji treści podjął kilka lat temu piszący te słowa.<sup>70</sup> Drukarnia nie została odbudowana; obecnie w jej miejscu znajduje się skwer. Nie przetrwał też gmach więzienia wojskowego, choć po zniszczeniach wojennych nadawał się jeszcze do odbudowy. Rozebrano go w 1965 r., a od niedawna na jego miejscu stoi Muzeum Historii Żydów Polskich. Natomiast po dziś dzień Komenda Garnizonu Warszawa mieści się w tym samym budynku, w którym niegdyś służył mjr Bobrowski, aczkolwiek po przebudowie i rozbudowie, przeprowadzonej jeszcze przed wojną, jego elewacja zmieniła się całkowicie.

Szczęśliwie ocalał dom rodzinny Bobrowskich na Żoliborzu Oficerskim, w którym mieszkała Gustawa Bobrowska, a w czasie wojny dołączyła do niej córka Zofia. W willi ulokowano sekretariat PPR, ukrywano Żydów (*nota bene*, sama Gustawa Bobrowska, pomimo żydowskiego pochodzenia, nie zamierzała się ukrywać); mieszkała tam również m.in. rodzina przebywającego w obozie jenieckim K. I. Gałczyńskiego. W czasie Powstania Warszawskiego Zofia pracowała jako sanitariuszka w szpitalu polowym, mieszczącym się na pobliskim Forcie Sokolnickiego. Mieszkańcy domu, podobnie jak wszyscy warszawiacy z lewego brzegu Wisły, zostali wypę-

---

70 Sz. Kucharski, *Znakowanie...*



dzeni z miasta przez Niemców po upadku Powstania.<sup>71</sup>

Na Powązkach Wojskowych, w kwaterze A5, znajduje się skromna mogiła rodzinna mjr. Bobrowskiego. Spoczęła tam jego żona Gustawa, córka Wanda oraz wnuk Włodzisław – hydrotechnik. Na nagrobku jest również upamiętniony symbolicznie zięć – mjr pil. Władysław Hrabowski, który w 1944 r. nie powrócił z lotu bojowego nad Atlantykiem. W pobliżu, w kwaterze B19, znajduje się grób rodzinny córki Zofii, wnuka Andrzeja – dziennikarza oraz również symboliczne upamiętnienie drugiego zięcia – Bohdana Żołątkowskiego, który zmarł wkrótce po opuszczeniu NKWD-owskiego więzienia.

## **Bibliografia**

### **Źródła archiwalne**

Centralne Archiwum Wojskowe (Warszawa): kolekcja akt personalnych, kolekcja akt odznaczeniowych.

### **Źródła drukowane**

Dziennik Rozkazów Wojskowych

Dziennik Personalny MSWojsk.

Polska Zbrojna

Rozkaz Dowództwa Okręgu Korpusu I

Tajny Dziennik Personalny MSWojsk.

### **Publikacje**

Cygan W. K., *Oficerowie Legionów Polskich, 1914–1917 – słownik biograficzny*, tom I, Warszawa 2005.

Czerep S., *II Brygada Legionów Polskich*, wyd. II, Warszawa 2007.

*Encyklopedia wojskowa*, Warszawa 1930–1939.

Klepacz W., *W sercu Żoliborza. Historia Spółdzielni Budowlano-Mieszkaniowej Żoliborz*, tom I, Warszawa 2011.

Kucharski Sz., *Znakowanie Wojska Polskiego w 1939 r.*, Warszawa 2014.

*Major Bobrowski nie żyje!*, „Fotograf Polski”, 1936, nr 1.

---

71 <http://www.geni.com/people/Zofia-Żołątkowska/6000000006853196243>

Piwowarski J., *Fotografia artystyczna i jej wystawiennictwo w Polsce okresu międzywojennego*, Częstochowa 2002.

*Słownik biograficzny działaczy polskiego ruchu robotniczego*, tom I, wyd. II, Warszawa 1985.

*Słownik Pracowników Książki Polskiej*, Warszawa–Łódź 1972.

### **Periodyki**

Hera J., *Narodziny cenzury*, „Biuletyn IPN” 2007, nr 5–6.

Szylit H., *Promotor polskiej myśli fotograficznej – śp. mjr Tadeusz Bobrowski*, „Fotograf Polski” 1937, nr 1.

Śp. Tadeusz Jastrzębiec-Bobrowski, „Przegląd Fotograficzny” 1936, nr 2.

Wielocha A., *Dzieje kompanii huculskiej 2 pułku piechoty Legionów Polskich*, „Płaj” 2009, tom 38.

### **Strony internetowe (dostęp z 1 marca 2016 r.)**

<http://www.geni.com/people/Zofia-Żołątkowska/6000000006853196243>

[http://www.warszawa1939.pl/index\\_arch\\_main.php?r1=nalewki\\_3&r3=0](http://www.warszawa1939.pl/index_arch_main.php?r1=nalewki_3&r3=0)

[http://www.warszawa1939.pl/index\\_arch\\_main.php?r1=pilsudskiego\\_komenda&r3=0](http://www.warszawa1939.pl/index_arch_main.php?r1=pilsudskiego_komenda&r3=0)

[http://www.warszawa1939.pl/index\\_arch\\_main.php?r1=zamenhofa\\_19&r3=0](http://www.warszawa1939.pl/index_arch_main.php?r1=zamenhofa_19&r3=0)

### **Summary**

Tadeusz Bobrowski was born in a gentry family in Galicia. He left school in 1889 and started the technical education in the printing-house in Kołomyja. There he contacted with the socialist movement and joined the Polish Socialist Party. He worked in the printing and editorial offices in several cities. In 1896 he went to London, where he continued the education and worked in the party, meeting its main leaders and activists. He returned to Galicia in 1901 and worked as a manager of the printing-house of the Jagiellonian University in Kraków. After the conflict with the leaders, he withdrew from the party and moved to Lwów, where he became a manager of the publishing and printing-house “Kurier Lwowski”. Simultaneously, he was an activist

of many societies. As a member of the “Rifleman” society, he reported immediately on the mobilization in 1914 and was merged into the Polish Legions. In 1914–1915 he took part in many battles during all the campaign in the Carpathian Mountains, and was rewarded with a number of medals for his valor. Then, he was transferred to the recruiting service. The Polish units in the Austro-Hungarian army were disbanded in 1918; then he was sent to the Italian front. After the war, he reported immediately to the reborn Polish Army and became the commander of the Military Prison in Warsaw. Since 1920 he served in the Warsaw Garrison Headquarters. Since 1923 until his suicidal death, he was the manager of the Main Military Printing-House in Warsaw. He developed and transformed this institution, modest at the beginning, into a big, profitable, and self-sufficient company. So, he was rewarded with many citations and medals. As in the past, he worked socially too – in the military housing co-operative, and as a propagator of the art of photography.

**Keywords:** biographies, officers, Polish Socialist Party, Polish Legions, Polish Army, military penology, painting, typography, photography

## Ś. P. Tadeusz Jastrzębiec-Bobrowski

Dnia 31-go stycznia b. r. zmarł w Warszawie Prezes Związku Polskich Towarzystw Fotograficznych, Prezes Polskiego T-wa Fotograficznego, zasłużony członek Fotoklubu Polskiego—Mjr. w s. s.

TADEUSZ JASTRZĘBIEC-BOBROWSKI.

Pogrzeb odbył się dnia 5-go lutego b. r.

Ś. p. Mjr. T. Bobrowski ze wszystkich swych prac społecznych najbardziej umiłował pracę na polu propagandy i organizacji Fotografiki Polskiej.

Sam fotografując mało, wszystkie swe wysiłki skierował na zorganizowanie ruchu fotograficznego w Polsce. Z całą energją dążył do budzenia wśród szerokiego rzesz umiłowania fotografii, pragnął rozproszonym zrzeszeniom i jednostkom nadać wspólny kierunek dążeń i zjednoczyć je w organizacji mocnej i wielkiej.

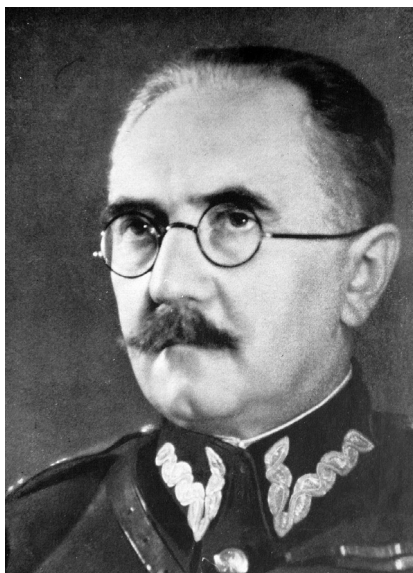
Zdając sobie sprawę, że sztuka fotograficzna musi być ugruntowana na podłożu pogłębionej i całkowicie opanowanej wiedzy, wiele czynił, aby zdobyć tę wiedzę uostępnić i upowszechnić.

Jego kilkunastoletnia działalność w Polskim T-wie Fotograficznym w charakterze Członka Zarządu i Prezesa, pozostawiła w pamięci członków i współpracowników niezatarte wspomnienie. W najcięższych chwilach T-wa, w chwilach, kiedy zdawało się, że niema już wyjścia, że nieuchronnie grozi T-wu zagłada, ON jeden nie upadł na duchu, ale swym gorącym umiłowaniem, swym entuzjazmem, potrafił wykrzesać nową iskrę zapału, potrafił zjednać nowych ludzi, pociągnąć za sobą wszystkich do mozolnej walki o byt Towarzystwa i o dobre imię Fotografiki Polskiej.

Odszedł od nas Człowiek wielkiej zasługi dla Fotografiki Polskiej. Człowiek o nieskazitelnej prawości charakteru, o sercu niespotykanej dobroci. Nikt nie zaznał od Niego krzywdy. Nigdy nie zawahał się podać pomocnej dłoni tym, którzy jej potrzebowali.

Ci, którzy zbliżka patrzyli na Jego poświęcenie, na Jego zapał i pracę, — łatwo oceniają, jaką olbrzymią stratę poniósł świat Fotografiki Polskiej.

CZEŚĆ JEGO PAMIĘCI!



2. Zdjęcie portretowe mjr. Tadeusza Bobrowskiego, lata trzydzieste. Czytelny jest górny rząd baretok odznaczeń państwowych – Krzyża Niepodległości, Orderu Odrodzenia Polski i (częściowo) Krzyża Walecznych. Być może, w tym rzędzie znajdowała się również (poza kadrem) baretka Złotego Krzyża Zasługi. Prawdopodobnie retusz zdjęcia zniekształcił dolny rząd, gdzie powinny znajdować się baretki: Medalu Pamiątkowego za Wojnę 1918-1921, Medalu Dziesięciolecia Odzyskanej Niepodległości i Medalu Trzeciego Maja (źródło: „Fotograf Polski”, 1936, nr 2, autor: M.D.)



3. Dom własny rodziny Bobrowskich na warszawskim Żoliborzu, przy ul. Stefana Czarnieckiego 31. Wzniesiony w pierwszym okresie działalności spółdzielni, która w miarę rozwoju finansowego i organizacyjnego odstąpiła od zabudowy szeregowej na rzecz wolnostojących willi (fot. Sz. Kucharski, 2016)





4. Grób rodzinny Bobrowskich na warszawskim Cmentarzu Wojskowym, w kwaterze A5 (legionowej). Nagrobek składa się z prostej, kamiennej płyty z trzema tablicami. Stojący u wierzchołka krzyż jest elementem mogiły, leżącej w następnym rzędzie (fot. Sz. Kucharski, 2016)



5. Tablica nagrobkowa mjr. Bobrowskiego i jego żony. Pozostałe dwie upamiętniają ich córkę, wnuka i – symbolicznie – zięcia (fot. Sz. Kucharski, 2016)





Zbigniew Tomaszczuk  
Akademia Sztuk Pięknych  
Warszawa

## **Pochwała błędów, czyli w poszukiwaniu utraconej aury fotografii**

### **Praising mistakes. In search of a lost aura in photography**

#### **Streszczenie**

Tekst dotyczy sprzeciwu wobec instrukcji obsługi aparatu i użytej technologii, doskonałości, precyzji i przyjętych reguł poprawności technicznej. Przywołuje realizacje, które są przykładem uwolnienia się od konwencji i akceptują błąd jako inspirujący czynnik w tworzeniu wartości artystycznej. Analizuje przypadek w fotografii w kontekście umiejętności jego wykorzystywania. Opisuje swoiste gesty plastyczne czynione na fotograficznej materii. A wszystko to jako protest przeciwko seryjności, powtarzalności fotograficznego medium w powrocie do „benjaminowskiej” aury fotografii.

**Słowa kluczowe:** przypadek, proces twórczy, techniki historyczne fotografii, program kamery, aura dzieła sztuki

Historia fotografii, to przede wszystkim historia odkryć i wynalazków prowadzących do otrzymania jak najbardziej perfekcyjnego pod względem technicznym zdjęcia oraz do maksymalnego uproszczenia obsługi

aparatu fotograficznego. W konsekwencji głoszone od 1888 roku, czyli od momentu wprowadzenia na rynek prostego aparatu kodak hasło: „Ty nacisnij przycisk, my wykonamy resztę” dotyczy większości użytkowników współczesnych aparatów fotograficznych. Tym bardziej, że dzisiejsze zmechanizowane aparaty gwarantują otrzymanie bez żadnych wysiłków poprawnych od strony technicznej fotografii i to właściwie w każdych warunkach, w jakich przypadło nam fotografować.

Niniejszy tekst dotyczyć będzie takich postaw fotografów, które charakteryzują się odejściem od poprawności technicznej, niezgodą na instrukcję obsługi aparatu i przyjętą technologię, dla których usterka i niespodziewany efekt stanowią swoistą estetykę błędu, jako zasadę.

Ogłoszenie w 1839 roku wynalazku dagerotypii zostało entuzjastycznie przyjęte i promowane przez Francuską Akademię Nauk, dla której niezwykle precyzyjny obraz utrwalony na lustrzanej powierzchni spełniał oczekiwania wiernego odwzorowania rzeczywistości. Tym bardziej, że kolejne ulepszenia tej techniki spowodowały znaczne skrócenie czasu naświetlania, znajdując zastosowanie również wśród portrecistów. Równoległe ogłoszona papierowa metoda kalotypii była pod względem jakości powstających obrazów technicznie mniej doskonała. Ale właśnie rozmycie obrazu, spowodowane między innymi widoczną strukturą papierowego podłoża, stało się wartością promowaną przez Akademię Sztuki. Sytuacja ta trwała do roku 1851, kiedy to wynalazek mokrej płyty kolodionowej dawał z jednej strony możliwość uzyskiwania precyzyjnych i ostrych negatywów, a jednocześnie umożliwił interpretację pozytywnych albuminowych odbitek.

Osobą, która w kontekście tej techniki jest z reguły wymieniana jako reprezentantka twórczego podejścia do fotografii, jest Julia Margaret Cameron. Fotografka ta zdaje się też reprezentować jedną z pierwszych postaw odrzucających potrzebę uzyskania perfekcyjnego obrazu. Zacytujmy w tym miejscu fragment z książki Marii Poprzęckiej, która tak pisze o Julii Margaret Cameron: „Na początku Cameron używała obiektywu z krótką ogniskową, co sprawiało, że tylko jeden detal na zdjęciu mógł być zarysowany ostro – jak nos, to już nie oczy. Jak włosy, to już nie

usta. Ekspozycja trwała długo. Oddech lub najlżejszy ruch modelu zamazywał obraz. Julia Margaret sama przyznała, że tak charakterystyczny dla jej pracy miękki rysunek był początkowo wynikiem braku wprawy. To były nieudane fotografie. Chciała zmienić aparat, ale szybko zorientowała się w artystycznych wartościach błędu. W 1866 roku miała już większy aparat, z dłuższą ogniskową, który dawał jej więcej możliwości, ale wybiórcza ostrość jej wczesnych prac pozostała częścią jej twórczej wizji. Sama swój styl określała jako «przypadek»<sup>1</sup>. Dalej autorka przywołuje cytat jednego z ówczesnych krytyków: „miękka, mglista technika daje sztuce to, co w życiu może dać stan, kto wie, czy nie najmilszy: ta rozkoszna niepewność duszy, która już się kołysze nadzieją, a jeszcze nie posiada pewności; kiedy się upragniony przedmiot już zaczyna prawie ukazywać, a tem gorącej się go pragnie, że go przecież jeszcze uchwycić nie można”<sup>1</sup>. Maria Poprzęcka napisała powyższe słowa w rozdziale, który zatytułowała *Styl przypadkowy*. Zostańmy więc przy roli *przypadku* w odniesieniu do twórczości innych fotografów. Przypadek, który chętnie anektowali np. dadaiści, zaważył o uznaniu przez nich za ciekawą, twórczość niemieckiego malarza i grafika, Christiana Schada, który niechcący naświetlił w ciemni przedmioty przypadkowo położone na światłoczułym papierze i tym samym stał się autorem cyklu fotogramów znanych w historii sztuki pod nazwą schadogramów. Również i dzisiaj fotogram, jako bezkamerowa technika, której nieprzewidziany efekt jest bardzo często wykorzystywany, ma wielu konsekwentnych autorów. Jednym z nich jest Czech Jiří Šigut. Autor dokonuje zapisu procesu natury wprost na fotograficznym papierze, który na wiele dni zanurza w jeziorze, wsuwa pod mech, trawę, śnieg i liście. W czasie wielogodzinnych naświetleń na papier działa również wilgoć, gnijące fragmenty roślin i inne czynniki. W efekcie pojawiają się na nim wielobarwne obrazy, które są połączeniem fotogramu z chemigramem. Jak sam mówi: „Jestem zafascynowany tym, że papiery fotograficzne są w stanie pracować w czasie, absorbować

---

1 M. Poprzęcka, *Uczta bogiń. Kobiety, sztuka i życie*, Warszawa 2012, s. 35–36. w cytacie błędnie najpierw napisano o obiektywie z krótką ogniskową (wymienioną właściwość mają obiektywy długoogniskowe), a następnie dłuższą ogniskową (uwaga dotyczy obiektywów krótkoogniskowych, dających obraz o dużej głębi ostrości).

światło, energię, i dzięki tej zdolności mogą wiernie przedstawić, a potem zachować, przemijające. Zarejestrować procesy i żywioły trwające od milionów lat, jakie postrzegał również pierwszy człowiek. Moim uczuciom często brakuje słów, ale zostają papiery z nieznacznymi zapisami ruchu wiatru, płynięcia wody, opadniętym liściem... odciskiem świata.”<sup>2</sup>

Łatwość uzyskania obrazu cyfrowego skłania wielu fotografów do zainteresowania się wspomnianymi technikami historycznymi. Nie chodzi jednak o to, aby odtworzyć znaną od lat technologię, chodzi o to, aby poszukać dla niej dzisiaj innego znaczenia. Jedną z wiodących artystek, która swoją sławę zawdzięcza z jednej strony cyklowi fotografii rodzinnej zawartej na wystawie i w książce *Immediate Family* z drugiej zaś realizacjami opartymi na metodzie kolodionowej, należy amerykanka Sally Mann. Jej prace koncentrują się na temacie ciała, przemijania, straty, miłości i pamięci. Ale to, co odróżnia jej kolodiony od historycznych zdjęć, jest związane z wykorzystywaniem przypadkowości tego procesu. Można powiedzieć, że w tym sensie idealnie nadają się do komentowania pojęcia „estetyki błędu”. Autorka wykorzystuje wszelkie niedoskonałości techniki, a nawet stara się je sprowokować, między innymi używając uszkodzonego obiektywu powodującego przypadkowe zaświecenia płytki, a także uwypukla efekty zacieków, plam, zadrapań i innych ubytków emulsji. Ma to na celu pogłębienie emocjonalnego, indywidualnego ładunku zawartego w jej pracach. Na cyklu fotografii przedstawiających ciało męża chorującego na dystrofię mięśni jawi się ono jako zmęczone i kruche, a wspomniane efekty uszkodzeń emulsji podkreślają jego zmaganie się z utratą pełnej sprawności, starzeniem i zapowiedzią śmierci. W innym cyklu przedstawiającym pole bitew wojny secesyjnej wykorzystanie metody kolodionowej ma jeszcze inny wymiar.<sup>3</sup> Jak pamiętamy historyczne fotografie z tamtych wydarzeń wykonywane były właśnie metodą mokrego procesu kolodionowego i użycie dzisiaj tej techniki nadaje zdjęciom Mann nostalgiczny nastrój tragicznych wydarzeń. „Amerykańska wojna domowa, zostawiła tak samo dosłowne jak i metaforyczne blizny na

---

2 [http://www.fotografuj.pl/News/Instalacje\\_fotograficzne\\_Jiri\\_Sigut\\_Lodz/id/1744](http://www.fotografuj.pl/News/Instalacje_fotograficzne_Jiri_Sigut_Lodz/id/1744) (12.10.2015)

3 Cykl nosi nazwę *Battlefield*.

drzewach i pejzażu. Używając antycznej kamery i procesu wywoływania, Mann akcentuje znaczenie wieku w obiektach jej fotografii, wykorzystując efekty niedoskonałości powstałe na jej odbitkach”.<sup>4</sup>

Przypadek sprawił, że amerykański fotograf Chris Mc Caw długo naświetlając negatyw aparatem, którego obiektyw silnie skupił światło, wypalił w celuloidowym negatywie ślad drogi Słońca przy okazji odwracając obraz w wyniku solaryzacji. Od tego czasu fotograf używa jako materiału zdjęciowego żelatynowo-srebrowych papierów i sam konstruuje aparaty zaopatrzone w obiektywy silnie skupiające światło. W ten sposób Słońce jest zarówno tematem jego zdjęć jak i aktywnym uczestnikiem procesu powstawania fotografii. Jak sam twierdzi, jest to powrót do istoty powstawania fotografii, tzn. pisania światłem. „Kiedy Mc Caw naświetla film, z aparatu często wydobywa się dym. Żelatyna wokół wypalonego śladu zachowuje się rozmaicie, zabarwiając papier odcieniami metalicznymi, w kolorze popiołu, czerwieni i oranżu”.<sup>5</sup>

Klasyczny materiał srebrowy na podłożu żelatynowym jest podatny zarówno na destrukcyjne działanie różnych związków chemicznych jak też na uszkodzenia mechaniczne. Czeski fotograf Michal Macku na dłużej zostawił w końcowym płukaniu wywołaną i utrwaloną fotograficzną błonę. Spowodowało to oderwanie się błony od powierzchni. Ten przypadek stał się podstawą do opracowania techniki zdejmowania emulsji z podłoża. Prace znane są jako „gelaże”. Jak pisał o tych fotografiach wykładowca Instytutu Twórczej Fotografii w Opawie Vladimír Birgus, w której to szkole Macku obronił dyplom prezentując swoją technikę, prace te zawierając motywy destrukcji ludzkiego ciała, wykorzystując możliwości pomysłowej obróbki wilgotnej żelatyny, włącznie z rozerwaniem, zniekształceniami przestrzeni, czy eliminacją zbędnych detali symbolizują tematykę przemocy i okrucieństwa oraz depresji psychicznej. W ten sposób powstają: „niezwykle działające na zmysły obrazy, których motywy stają się ostrzegawczym *memento mori* oraz dramatycznymi metaforami strachu i brutalności”.<sup>6</sup>

---

4 The family and the Land, Virginia Museum, Richmond, Virginia, USA, 2010 – notka prasowa.

5 J. Higgins, *Przewodnik po fotografii współczesnej. Dlaczego zdjęcie nie musi być ostre?*, Warszawa 2015, s.183.

6 V. Birgus, *Michal Macku. Gelaże*, „Kwartalnik Fotografia” 2003, nr 13, s.10.

Przykładem realizacji powstających niejako wbrew technologii materiałów fotograficznych są prace oparte na materiale polaroidowym. Niektórzy z autorów wykorzystują łatwość przenoszenia emulsji na inne podłoże widząc w tego typu zabiegach, podobnie jak wyżej wymieniony Michał Macku, sposób na własne obrazowanie świata. Można znaleźć wiele takich prac, w których podłożem jest nie tylko papier, ale i inne materiały. Amerykański artysta pochodzenia greckiego, Lukas Samaras swobodnie poruszający się w obszarze różnych mediów, od fotografii poprzez malarstwo do instalacji i obiektów, a także prac wykorzystujących technologię cyfrową, od lat 70. ubiegłego wieku eksperymentuje z materiałem polaroidowym, traktując powierzchnię zdjęcia jako materię do mechanicznych i chemicznych ingerencji. Do najbardziej znanych prac należy seria ekscentrycznych autoportretów z cyklu *Foto-Transformacje*. Wpisują się one w główny nurt jego twórczości, jakim jest autoanaliza własnej cielesności. Inną specyficzną dla „obejścia instrukcji obsługi” materiału polaroidowego metodą jest transfer. Polega on na wykorzystywaniu negatywowej części materiału, która w normalnym procesie po skończeniu wywoływania jest wyrzucana. Jeżeli jednak oderwiemy warstwę negatywową od podłoża pozytywowego przed upływem zalecanego czasu wywoływania i przyłożymy ją na inne podłoże, możemy przeciskając wałkiem otrzymać na tym podłożu obraz o charakterystycznie odrealnionej w stosunku do oryginalnych barw kolorystyce.

Filozof fotografii Vilém Flusser podaje przykład aparatu fotograficznego jako urządzenia produkującego obrazy techniczne symulujące rzeczywistość zgodnie ze swoim zaprogramowaniem. Człowiek w tej sytuacji jest tylko operatorem kamery niemającym wpływu na powstanie fotografii.<sup>7</sup> Obraz, jak zauważył Flusser, w coraz większym stopniu wyzwala się od kontroli człowieka i całkowicie sobie go podporządkowuje. Aparat uwolnił się całkowicie od człowieka. Spróbujmy w takim razie wyszukać realizacje, które zdają się omijać program kamery. Kiedy Michael Ackerman kupił swego czasu radziecki aparat *horizont*, nie spodziewał się zapewne, że jego konstrukcja, polegająca na poruszaniu się obiektywu

---

7 V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, Katowice 2004.

w trakcie dokonywania ekspozycji, wkrótce stanie się zawodna. Obiektyw często zacinął się i klatka fotograficzna naświetlała się nierównomiernie. Ale właśnie tę wadę wykorzystał znakomicie do realizacji kilku zdjęć z cyklu *End Time City* o indyjskim mieście Waranasi. Aby uzyskać efekt zatrzymania i rozciągnięcia czasu poruszających się postaci, autor czasami z premedytacją zatrzymywał ruch obiektywu. Powróćmy do definicji poprawnej pod względem technicznym fotografii. Zakłada się, że powinna ona charakteryzować się ostrością rysunku w wybranym przez fotograf obszarze, prawidłowym naświetleniem, oddaniem detali w światłach i cieniach. W takim razie jako błąd możemy uznać efekt wyboru aparatu, którego konstrukcja, nieuszczelnienie, prosta optyka stwarza obrazy charakteryzujące się brakiem ostrości, winietowaniem, lokalnymi zaświeceniami itp. Właśnie takiego aparatu używa dość powszechnie wspomniany Michael Ackerman. Jego ulubionym tematem stały się miejskie peryferia i zamieszkujący je ludzie: bezdomni, prostytutki, włóczędzy, uliczni szaleńcy. Estetyka otrzymywanych fotografii opiera się na efektach niedoświetlenia i prześwietlenia, na uwidocznionym grubym ziarnie i braku ostrości, nadmiernych kontrastach, efekcie przypadkowego kadru, uwidocznieniu zacieków i rys. Warto w tym miejscu przywołać opis jednego ze zdjęć, który w eseju o fotografii napisał Wojciech Nowicki. „Na zdjęciu słoń na wybiegu. Kolor najłatwiej odczytać z tego, co nie jest (zwykle nie bywa) tematem zdjęcia, z przypadkowych maźnięć światła na filmie – tam, gdzie plastikowy aparat przepuścił światło i naświetlił film przez szparę. A jednak: Ackerman z wdzięcznością akceptuje te niby-skazy, więcej, podkreśla je. I tak tematem staje się nie tylko słoń jako przedstawiciel swojej rasy i nie tylko ten konkretny słoń – ponadpięćdziesięcioletnia słońca Magda z łódzkiego zoo; tematem jest także rozpad miejsca jej zamknięcia, pomieszczenia w ogrodzie zoologicznym, dostrzegalny pod postacią ciemnych śladów łuszczącej się farby, i samo zamknięcie służące – czemu właśnie? Wiedzy, zachowania puli genowej, informacji, rozrywce? Tych nazbyt oczywistych tropów nie biorę pod uwagę: jak często u Ackermana w jakiś podstępny sposób co innego rzuca się w oczy – piękno i rozpad fotograficznej materii. Wszystko, co się tu jarzy, co się świeci



w mroku, pochodzi nie z perfekcyjnej techniki fotografa, lecz z gry, którą podjął z jej erozją, z ochoczo zaakceptowanego błędu. Zdjęcie zresztą stworzył z dwóch ujęć, a nie z jednego; w ten sposób światło pożerające obraz mocniej uderza; Ackerman nie odrzuca go, lecz pożąda. To ono właśnie, promień, który dostał się przez szczelinę, podkreśla nędze tego, co przedstawione: słonia zamkniętego w swojej klatce w łódzkim zoologu i tę świetlówkową, mroźną jasność, która wewnątrz klatki obleka.”<sup>8</sup>

Ominięcie programu kamery to także próby zamiany różnych urządzeń w aparaty do fotografowania. Można podać wiele przykładów tego typu realizacji. Na pewno interesująca jest w tym względzie twórczość brytyjskiego artysty Stevena Pippina. Autor często wiąże fotografowany obiekt z przedmiotem przerobionym na aparat. Na przykład zamienioną na kamerę otworkową wanną fotografował plażowiczów w Brighton. Do bardziej znanych należy zestaw poświęcony działalności fotograficznej dziewiętnastowiecznego fotografa Edwarda Muybridge’a, do powstania którego posłużyło mu dwanaście automatycznych pralek z pralni w Long Jersey zamienionych na aparaty otworkowe. Po naświetleniu umieszczonych wewnątrz nich fotograficznych błon zostały one wywołane w tychże pralkach przy użyciu stosownych programów (płukanie, wirowanie, suszenie).

„Świadomie ubogi sposób obrazowania (fotografii bezobiektywowej) jest zaprzeczeniem technologicznego wyścigu mediów ku uzyskaniu najlepiej oczyszczonego (czyli najbardziej przezroczystego) obrazu. Można też powiedzieć, że fotochemiczny obraz uzyskiwany przy jego pomocy stanowi materialny «ślad» rzeczywistości”.<sup>9</sup>

Obserwując niektóre współczesne realizacje widz ma często wrażenie, że fotograf nieumiejtnie obchodził się z techniką i technologią fotografowania, np. źle naświetlił materiał zdjęciowy. Kiedy oglądamy np. cykl prac *Amerykańska noc* brytyjskiego fotografa Paula Grahama, odbieramy je jako prześwietlone. Na fotografiach z trudem możemy zauważyć pojedyncze postaci. Niektórzy zwracali wydawcy książkę z tymi zdjęciami

---

8 W. Nowicki, *Odbicie*, Wołowiec 2015, s. 246–247.

9 M. Michałowska, *Nieprawda przedstawienia*, Kraków, 2004, s. 48.

uważając, że zawiera ona źle wydrukowane fotografie. Ale ten techniczny zabieg ma tu istotne znaczenie. Autorowi chodzi o częste „wybielanie”, a przez to pomijanie i znikanie, niechcianej, ubogiej, części społeczeństwa, która dla reszty obywateli często staje się niewidzialna. Przez to estetyczna fotografia krajobrazowa nabiera u Grahama cech fotografii społecznie zaangażowanej.

Kiedy oglądamy odbitki warszawskiego fotografa Pawła Żaka, zwracamy uwagę na nieostrość obrazu, który wydaje się związany z poruszeniem aparatu w czasie fotografowania. I tak jest w istocie. Niewielkie drgania aparatu podczas fotografowania spowodowały nieostrość obrazu, którą autor w pełni zaakceptował. Dodał do tego, korzystając z przeterminowanych papierów fotograficznych i specjalnie opracowanego wywoływacza, efekt plam i niedoskonałości powstałych w wyniku zachodzących reakcji chemicznych. Użycie tych zabiegów powoduje, że autor nie ma kontroli nad efektem końcowym, który jest wynikiem wielu przypadków, a każda kopia jest właściwie oryginałem, co w dobie fotografii cyfrowej, gdzie kolejne wydruki są identyczne, jest wyróżnikiem prac artysty.

Niektórzy twórcy idą dalej w eksponowaniu efektu zniszczenia, zachowując przypadkowe porysowania emulsji, jej ubytki i zanieczyszczenia – ślady upływu czasu. Tak dzieje się na fotografiach Litwina Remigijusa Treigysa. Jego widoki architektury Kłajpedy zdają się imitować stare litografie miast i przedmieść portowych z regionu Morza Bałtyckiego. Wyczuwalny jest klimat północy, liniowy horyzont, nikłe światło, prawie półmrok, niskie temperatury, wiatr, deszcz i wszechobecna mgła. „Odnosi się wrażenie, że twórca tych fotografii chce zakomunikować żal wobec stanu obecnego oraz chęć życia w czasach świetności wyludnionych dekoracji. Jakby uwieczniał chwile utraconego czasu, przemijania, stan obecny pustki. (...) Świat przedmiotów Treigysa jest ascetyczny, zanurzony w sepii, w przymglonych brązach, żółceniach, zieleniach. Pozbawiony ostrości konturów i statyczny. (...) Ten świat trwa dłużej niż życie ludzkie. Na pewno jest mniej ulotny niż człowiek, właściciel dóbr materialnych, i jakby wbrew ludzkim zamierzeniom. Czujemy, że „światy Treigysa żyje” poza czasem ludzkim, choć „żyje” bardziej przeszłością niż czasem

obecnym. w wymiarze humanistycznym Treigys jest moralistą.”<sup>10</sup>

Fotografie te wywołując wrażenie nostalgii za minionym wyglądają jakby były znalezione gdzieś na strychu, gdzie czas odwzorował na nich swoje przemijanie.

Błąd jako artystyczne credo jest obecny w całej twórczości fotograficznej Czecha Miroslava Tichego. Jako świadomy outsider odrzucił fabryczne aparaty na rzecz własnych konstrukcji budowanych z puszek po konserwach, drewnianych skrzynek, które zaopatrywał w obiektywy złożone z posklejanych szkielek okularowych i przypadkowych soczewek. Często podkreśla się, że świadomy wybór ekstrawaganckiej postawy związany był również z miejscem w którym żył. w czasach komunistycznej Czechosłowacji Tichy nie tylko nie miał środków na zakup odpowiedniego sprzętu, ale również starał się zachować autonomię w totalitarnym społeczeństwie. Dokumentując życie rodzinnego miasteczka skupił się na wizerunku kobiet, które fotografował z ukrycia i które stały się głównym motywem jego zdjęć. Nie selekcionował wizerunków na ładne i brzydkie a jedynym estetyzującym zabiegiem było oprawianie niektórych prac w własnoręcznie sporządzane passe-partout. Wyróżnikiem jego stylu było pozostawianie widocznych śladów, zabrudzeń, rys, prześwieleń i niedoświeleń, jako efektu stosowania prymitywnego sprzętu i niedbałej obróbki negatywu i pozytywu, które wywoływał w nocy w wiaderku, ponieważ nie miał ciemni, ale również jako świadectwa przyjętego sposobu życia. Jego twórczość jest dzisiaj bardzo ceniona, a jego fotografie osiągają wysokie ceny

W 1936 roku Walter Benjamin pisał o zaniku specyficznej „aury” dzieła sztuki oglądanego już nie w oryginale, ale jako fotograficzną reprodukcję. Prace opisywanych wyżej autorów opierające się na unikatowości zdają się przywoływać w swojej fotografii zapomnianą „benjaminowską aurę” dzieła sztuki.

---

10 J. Sieradzki, *Północne klimaty prowincji*, (katalog), Galeria Chłodna 20, Suwałki.

## **Bibliografia**

### **Druki zwarte**

Flusser V., *Ku filozofii fotografii*, Katowice 2004.

Higgins J., *Przewodnik po fotografii współczesnej. Dlaczego zdjęcie nie musi być ostre?*, Warszawa 2015.

Morgan S., *z notatnika kamerdynera sztuki*, Gdańsk 1997.

Michałowska M., *Niepewność przedstawienia*, Kraków 2004.

Nowicki W., *Odbicie*, Wołowiec 2015.

Tomaszczuk Z., *Świadomość kadru. Szkice z estetyki fotografii*, Września 2003.

### **Periodyki**

Kołačka D., *Fotografia z puszek po konserwach. Miroslav Tichy*, „Kwartalnik Fotografia” 2005, nr 19, s. 56–61

### **Katalogi**

Sieradzki J., *Północne klimaty prowincji*, [w:] *Remigijus Treigys. Fotografie*, (katalog) Galeria Chłodna 20, Suwałki.

### **Materiały niepublikowane**

Tymiński W., „Estetyka błędu jako wartość artystyczna”, praca dyplomowa, Wydział Rzeźby ASP, Warszawa 2012.

## **Summary**

The paper refers to opposition to camera user's manual and applied technology, excellence, precision and rules which are generally accepted as technical correctness. The author brings up projects which set free from accepted conventionality and accept an error as an inspiring factor in creating artistic value. He analyses a case in photography in a perspective of its application ability. He describes specific artistic gestures in a photography matter. This is all a protest against creating in serials, against recurrence of photography

medium in a return to 'benjamin's' aura of photography.

**Key words:** event, creative process., historic photography techniques, camera mode, an aura of a work of art.

Mikołaj Jazdon  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza  
Poznań

**Od *Bitwy na lodowym polu* (1982) do *Luster pamięci* (2015)**

Janusza Nowackiego odyseja fotograficzna w starodrzewiu Rogalina

**From *The battle on ice field* (1982) to *Mirrors of remembrance* (2015)**

Photographic odyssey of Janusz Nowacki in the oldwoods of Rogalin.

**Streszczenie**

W artykule została omówiona twórczość Janusza Nowackiego z lat 1982–2015 dotycząca fotograficznych przedstawień rogałińskich dębów. Autor umieszczając dokonania poznańskiego artysty w kontekście innych jego realizacji z obszaru fotografii gór i lasów, proponuje odczytanie tej twórczości w kontekście niefotograficznych tekstów kultury – literackich i filmowych. Z jednej strony wskazuje na zawarte w cyklach zdjęć z lat 80. XX wieku aluzje do wydarzeń społecznych i politycznych w Polsce tamtej dekady, z drugiej, koncentrując się w swych analitycznych rozpoznaniach na najnowszym zbiorze zdjęć Nowackiego z rogałińskich rozlewisk, zatytułowanym *Lustra pamięci* (2015), proponuje ich odczytanie w kontekście nawiązań do filmu Stanleya Kubricka *Odyseja kosmiczna 2001* (1968). Zawarta w tych fotografiach diagnoza współczesności wyraża krytyczny osąd artysty względem współczesnego człowieka niezdolnego do życia w przyjaźni i symbiozie z naturą oraz kulturowym dziedzictwem minionych stuleci.

**Słowa kluczowe:** Janusz Nowacki, fotografia polska, fotografia przyrody, fotografia górską, Stanley Kubrick, symbolika obrazu, metafory wizualne, dęby rogałskie, ekologia

I dziś więc jeszcze w szumie dębu odnaleźć można szczątki dawnego znaczenia symbolicznego tego drzewa, złudzenie obecności niejasnych i groźnych sił, których nie umiemy zmieścić w porządku codzienności.

Jerzy Stempowski *Ziemia berneńska*

Bogdan Konopka, artysta fotograf, we wstępie do katalogu wystawy zdjęć Janusza Nowackiego *Pejzaże z drogi do ciszy*, zorganizowanej w 2004 roku w poznańskiej Galerii pf, napisał: „Ten las został potraktowany w taki sposób, jakby był wyniosłą katedrą, w której mrocznych nawach spoczywają relikwie przed nadmiarem światła chronione witrażami. Tyle, że w swej leśnej katedrze Nowacki jest niczym samotny guślarz, zaklinający w mrocznych dziuplach różnorakie widziadła, zwidy, zjawy i mary.” W tym krótkim cytacie, odnoszącym się do projektu fotograficznego bohatera mojego wystąpienia, kryje się wymowna charakterystyka artysty obrazu, określonego słowami przez innego artystę obrazu. Samotny guślarz w nieujarzmionym przez cywilizację leśnym zakątku natury. Przywołuję to porównanie już na wstępie, niejako z biegu, bo wydaje mi się ono trafnie określać Nowackiego w kontekście innych fotograficznych dzieł, które popełnił w ostatnich dekadach i dla których dotychczasowym zwieńczeniem jest cykl *Lustra pamięci* (2015). Także tytuł wystawy, którą Bogdan Konopka skomentował w swym tekście, posłużył Nowackiemu do objęcia jednym określeniem szeregu przedsięwzięć fotograficznych realizowanych przez niego w latach 1977–2012. Brzmi on właśnie *Pejzaże z drogi do ciszy*. Otwierają go dwa cykle barwnych fotografii opracowane



pod postacią diaporam: *Impresja jesienna* (1977) oraz *Bitwa na lodowym polu* (1982).<sup>1</sup> Wspomnianą formę diaporamy pozwolę sobie określić mianem parafilmowej, nie tylko przez wzgląd na charakter tego typu narracji audiowizualnej, skłaniającej – jak się wydaje – w sposób oczywisty do porównywania jej do filmu, ale także w kontekście moich dalszych rozważań na temat zdjęć z wystawy *Lustra pamięci*, których lektura sprawiła, że podejmując próbę odczytania treści zaszyfrowanych w obrazie, poważylem się poczynić pewne stricte filmowe porównania i odczytania.

W tym kontekście szczególnie znaczenie ma właśnie ów drugi cykl, *Bitwa na lodowym polu* (1982), otwierający okres artystycznych wędrówek Nowackiego w położony na rozlewiskach Warty starodrzew z okolic Rogalina. Słynna posiadłość rodu Raczyńskich, której centrum stanowi rogański pałac, znana jest z okalającego ją parku angielskiego skrywającego wiekowe dęby. Fotograficzne eksploracje Nowackiego dotyczą jednak obszarów pozaparkowych, w których życie drzew toczy się wciąż w dużej mierze swym naturalnym torem, jakby niezależnie od cywilizacyjnych, lecz nie zawsze cywilizowanych, poczyniń mieszkańców okolicy. *Bitwa na lodowym polu* (1982) to batalistyczny cykl, swoista „panorama Rogalińska”, by sięgnąć po dalekie, ale może wcale nie tak odległe, zważywszy na czas powstania cyklu (zima stanu wojennego), skojarzenie z *Panoramą Raclawicką*. Spustoszenie pola walki uchwycone na tych obrazach nie jest dziełem człowieka, a ofiarami osobliwej batalii nie są ludzie, lecz stare dęby skute w lodowym uścisku, powalone salwami siarczystego mrozu, zastygłe w powolnych eksplozjach lodowych brył, okalających wyniosłe dęby uwięzione w zamrożonym rozlewisku rzeki.

Woda i drzewa, odwieczni sprzymierzeńcy, jak podpowiada przychodzące na myśl pierwsze skojarzenie, składają się na obrazach Nowackiego w zaskakujące przeciwstawienie dwóch opozycji, pozostających raczej w dramatycznym konflikcie niż przyjaznej symbiozie. Konstatacja

---

1 Zbigniew Tomaszczuk o *Bitwie na lodowym polu*: „[...] była to jedna z prekursorskich w Polsce realizacji łączących obraz z muzyką, na dodatek w przeciwieństwie do tzw. udźwiękowionych przeźroczy, poprzez zastosowane efekty przenikania projektowanych na ekranie fotografii tworzyła wówczas nowatorską formę prezentacji.” Zbigniew Tomaszczuk, *Pomiędzy rzeczywistością a metaforą* [w:] Janusz Nowacki, *Lustra pamięci. Fotografie z lat 2008–2015*, Poznań 2015, s. 68.

ta, oczywista w kontekście przywołanego powyżej cyklu, nie traci na znaczeniu, gdy weźmiemy pod uwagę kolejne dokonanie Nowackiego, czyli kompozycyjną sumę czarno-białych fotografii *Piano/forte* (1982–1986), obrazujących w zestawieniach dwóch płaszczyzn dwa kontrastujące ze sobą wizerunki – wodnej toni, w dolnej połowie obrazu, i samotnych drzew na tle pustego nieba w górnej. Wodne lustra nie tyle usłużnie odbijają tu wizerunki drzew, co drapieżnie zawłaszczają je, deformując, rozfalowując na kształt smug dymu i ognia unoszących się nad pogorzeliiskiem.

*Pod kopułą lasu* (1984–1986) – kolejny cykl fotograficzny Nowackiego podejmujący tematykę dębów – przynosi znaczącą odmianę. Zmienia się perspektywa spojrzenia. Znika temat wody. Zastępuje ją jasne niebo (biel) kontrastujące z majestatycznymi figurami dębowych olbrzymów (czerni) wybiegających ciemnymi rozgałęzieniami kształtów ku górze. I znów przypomina się połowa dekady lat 80., Polska zastygła w marazmie i stagnacji po stanie wojennym, sposepniała, a jednocześnie zatopiona w modlitewnej zadumie i nadziei wytyczanej kolejnymi pielgrzymkami papieża Polaka do kraju. To właśnie do tych zdjęć najlepiej pasują słowa Bogdana Konopki o sfotografowanym lesie, potraktowanym przez artystę „w taki sposób, jakby był wyniosłą katedrą, w której mrocznych nawach spoczywają relikwie przed nadmiarem światła chronione witrażami.” Istotnie bowiem Nowacki ułożył kolejne fotografie w szereg przywołujący skojarzenia z witrażami, osobliwymi, bo monochromatycznymi, wymownie pozbawionymi wielu barw, które miast światło przepuszczają, zdają się wskazywać na jego niedobór, niepokojące oddalenie od jego źródła. Zdjęcia te, wykonane w latach 1984–1986, mogłyby stanowić odważne zilustrowanie któregoś z polskich podziemnych wydań powieści George’a Orwella *Rok 1984*. Ale przecież i do uszu dzisiejszego odbiorcy dobiega płynący z wnętrza tych obrazów przejmujący krzyk: „Więcej światła!”

Wyniosłość czarnych masywów rogałińskich dębów z cyklu *Pod kopułą lasu* zdawała się zapowiadać kolejne dwa cykle Nowackiego należące już do nurtu fotografii górskiej, obszaru nie mniej istotnego na mapie artystycznych dokonań fotografa niż zdjęcia drzew. Wystarczy na moment zatrzymać się przy datach granicznych zakreślających czas powstania obu

cykli *Tatry i – Ulotność*, czyli latach 1992–2010, oraz *Karkonosze* z lat 1998–2012. Blisko dwie dekady portretowania tatrzańskich konstelacji skał i nieba, ulotnych spotkań między niezmiennymi w odwiecznym trwaniu głazami a przemijającymi w swych krótkotrwałych kształtach obłokami. Bruzdy i rozgałęzienia, a może wręcz sęki i drzazgi, odcisnięte niewyobrażalną siłą w skalnej matrycy Karkonoszy. Co oznaczają? Czy w tych pejzażach z górskiej drogi do ciszy jest coś, co łączy te obrazy z wcześniejszymi, z rogalińskiego starodrzewia? A może te góry to po prostu skamieniały las? Jeśli tak jest istotnie, to owo „w kamień obrócenie” jest być może śladem wewnętrznych przeżyć artysty, jakiegoś oddalenia i to nie tylko w sensie geograficznym, od obszarów mu wcześniej bliższych? Tak czy owak odbiorca sam, niczym wędrowiec na górskim szlaku, musi cierpliwie wspinać się próbując przeniknąć tajemnicę skrywaną przez te fotografie.

Pozostając przy datach zwróćmy uwagę, że już w 2006 roku Nowacki powraca w krajobraz leśny realizując w nim zdjęcia do cyklu *Trwanie*, którego powstanie zamyka się datą roku 2011. Zdjęcia te zdają się być pełne odniesień do wcześniejszej twórczości. Pobrmiewają na nich dawne echa z *Bitwy na lodowym polu*, ale tym razem w zestawieniach lodowej i śnieżnej bieli z czernią konarów słysząc wyraźną nutę pogodzenia dawnych przeciwieństw. Fotograficzne kadry zdjęte kamerą Nowackiego nie podkreślają już tak bardzo samotności pojedynczych pni. Wtopione w jakąś uspokajającą plątaninę gałązek, krzaków i wybrzuszeń terenu budują nastrój nieoczywistej harmonii. Jeśli *Bitwa na lodowym polu* mogła kojarzyć się z zastygłym w boju lasem birmańskim z Szekspirowskiego *Mackbetha*, to las z fotograficznego cyklu *Trwanie* przywodzi raczej bardziej pogodne skojarzenia z *Opowieścią zimową* mistrza ze Stratfordu. Nie wiem, czy te skojarzenia są w pełni uzasadnione, ale bez wątpienia wymiar tajemnicy pozostaje niezmiennie obecny i w tych fotograficznych obrazach Nowackiego.

Najnowszy cykl zdjęć poznańskiego artysty stanowi, jeśli nie sugestywne zwieńczenie poprzednich, a objętych wspólnym tytułem *Pejzaże z drogi do ciszy*, to z pewnością jest rodzajem *post scriptum*, o ile

tylko potraktujemy całą twórczość fotografa jak swego rodzaju wizualny list skierowany to odbiorców jego twórczości. Pierwsze skojarzenie, jakie wywołały we mnie zdjęcia Janusza Nowackiego zaprezentowane na wystawie *Lustra pamięci* (2015), może wydawać się dalekie i niejasne. Oto bowiem, stojąc pośrodku galerii, otoczony linią fotografii starych drzew, i spoglądając na zdjęcia krajobrazów z zagadkowymi lustrami, które niepokoją swą obecnością w świecie przyrody pozbawionej innych łatwo rozpoznawalnych śladów ludzkiej obecności, pomyślałem sobie o... *Odysei kosmicznej 2001* (1968) Stanleya Kubricka. Skojarzenie to dotyczyło w pierwszej kolejności bliżej nieokreślonego podobieństwa między lustrzanymi płytami z obrazów Nowackiego a tajemniczym Monolitem, który pojawia się w filmie czterokrotnie, w tym najpierw, gdy człekokształtne małpy odkrywają go w świecie przedludzkiem, a potem, tysiące lat później, gdy kosmonauci odnajdują Monolit na księżycu, spoglądając na niego z nie mniejszym pewnie zadziwieniem niż jego pierwsi odkrywcy. Czy to skojarzenie może być w jakikolwiek sposób pomocne w odczytaniu ukrytego znaczenia fotografii Janusza Nowackiego? Czy istnieje jakiś związek między tajemniczym Monolitem z filmu Kubricka a lustrzanymi stelami wśród starodrzewia z obrazów poznańskiego artysty? Chętnie pozostanę przy pytaniach, pisząc o tych zdjęciach, gdyż owe fotografie z drzewami i lustrami wydają mi się bardzo zagadkowe, a ich tajemniczość uważam za jedną z kluczowych cech całego cyklu.

Nie będę jednak ukrywał, że sporo wiem o okolicznościach powstania tych zdjęć. Wiele razy rozmawiałem z ich autorem o trwającej kilka dekad pasji fotografowania starych dębów z Rogalina. Znam nawet nazwy niektórych dębów, które ich uważny portrecista nadał swym drzewiastym modelom – Golem, Żyrafa, Bocian. Jednak ani tych nazw, ani choćby dat powstania poszczególnych zdjęć, ani jakichkolwiek innych informacji Janusz Nowacki nie umieścił pod zdjęciami. Przy każdym z nich widnieje tylko jego odręczny podpis wykonany ołówkiem na brzegu passe-partout. Co zatem mówią same fotografie widzowi pozbawionemu tej wiedzy, którą ja posiadam, a którą – jak sądzę – także powinienem odrzucić, by

pozostać w zgodzie z intencją artysty, pragnącego skonfrontować odbiorcę z obrazami bez dodatkowego komentarza?

Śmiem twierdzić, że widz przyzwyczajony do oglądania fotografii, będących estetyzowanymi informacjami o wydarzeniach społecznych, politycznych czy klimatycznych, konsument obrazkowej strawy przyzwyczajony do łatwego i szybkiego przyporządkowywania zdjęć do dobrze znanych kategorii w rodzaju World Press Photo, National Geographic, czy „fotografia ekologiczna”, może się poczuć nieswojo pośród zdjęć Nowackiego. Cóż bowiem zdjęcia te pozbawione podpowiedzi w podpisach mówią, co oznaczają, dla człowieka naszych czasów?

Zostawmy na chwilę na boku lustra widoczne na tych fotografiach. Spójrzmy na pnie, korę, źdźbła traw, gałęzie, łączące ich sploty i układy. Jakże niewiele z tego może pojąć dzisiejszy *homo sapiens* wiodący „życie okablowane” (wired life – określenie Charlesa Jonschera)<sup>2</sup>, dla którego środowiskiem naturalnym jest świat z betonu, szkła i elektroniki. Ów odbiorczy dyskomfort, który towarzyszy – jak sądzę – oglądającemu zdjęcia Nowackiego człowiekowi naszych czasów, bierze się z czegoś, co chciałbym nazwać nieco patetycznie „zagłuszeniem prawdy o rajach utraconych”. I to wcale nie o tym znanym z mitologii i religii, lecz powstałym z obcowania z naturą w sposób nieodświętny i zwyczajny. Pomyślmy tylko, co by się stało, gdyby te zdjęcia mógł obejrzeć człowiek z epoki odległej od naszej o dwa lub trzy stulecia? Ileż więcej od nas potrafiłyby z nich wyczytać! Opowiedziałby nam niejedną zajmującą historię, pełną nazw gatunków drzew, traw i ziół, obfitującą w kronikę różnych faz pór roku i zjawisk pogody zapisanych w kształcie drzew, spękaniach kory, pniach nabrzmiałych guzami. Wówczas świat z tych zdjęć, ten świat przemijającej przyrody, wydałby się nam zapewne bliższy, mniej zaszyfrowany i niepokojący. Być może nie odczuwalibyśmy tak bardzo niepokoju i smutku, jakie najpewniej wywołuje u człowieka epoki cyfrowej widok drzew powalonych i z wolna zapadających się w ziemię. Czyż zatem zdjęcia te nie mówią nam o utraconej pamięci, która przechowywała – przekazywana i wzbogacana z pokolenia na pokolenie – wiedzę o otaczającej człowieka

---

2 Charles Jonscher, *Życie okablowane*, przełożył Lech Niedzielski, Warszawa 2001.

naturze, w której tajemnice ów człowiek, świadom swego pochodzenia od niej, potrafił wnikać na co dzień, czerpiąc z tego radość i sposobność na określanie swego człowieczeństwa?

Jest Nowacki w jakiś sposób bliski Jerzemu Stempowskiemu, „nieśpiesznemu przechodniowi”, który oglądając szwajcarski krajobraz odczytywał w nim minione dzieje kraju, zapisane właśnie w układach przydrożnych drzew, obecności poszczególnych gatunków, przypominał znaczenia, jakie nadawano im od czasów antycznych. Albowiem w minionych stuleciach krajobraz modyfikowany był zgodnie z tym, co Stempowski nazywa na stronach *Ziemi berneńskiej* „rozumieniem mowy drzew”. Możliwe z tej książki czerpać garściami cytaty, by opatrzyć nimi fotografie Nowackiego. „Obecność tych potężnych drzew – pisał Stempowski spoglądając na dęby w Elfenau – świadczy, że kiedyś były tu państwa. Zgodnie ze starą tradycją nie sadzono dębów nigdy w sąsiedztwie ludzkich siedzib.”<sup>3</sup> A w innym miejscu dodawał: „W szumie dębu Grecy i Rzymianie wyczuwali obecność potęg nadprzyrodzonych. W dobie chrześcijańskiej znaczenie jego uległo pewnemu przesunięciu: teo-dzy wieków średnich upatrywali w nim symbol śmierci. [...] Nawet nasi współcześni – niewierzący ani w wyrocznię Dodony, ani w groby rycerzy – patrząc w cieniu dębu na jego czarne na tle nieba konary i słysząc głuchy szum jego listowia, doznają niejasnego uczucia, będącego odległym echem przeżyć opisanych przed dwoma tysiącami lat przez poetów.”<sup>4</sup> Czy pozbawione podpisów fotografie drzew nie są formą autorskiego wezwania odbiorcy do powrotu do tej tradycji kultury, która pomogłaby mu na nowo rozumieć mowę drzew?

Jakby i tego było mało, autor zdjęć umieścił w świecie przedstawionym lustra różnych kształtów i wielkości. Na fotografiach stają się one obrazami w obrazach, przywołującymi pamięć drzew, które bezpowrotnie zniknęły z krajobrazu. Widz naturalnie jest świadom, że lustra odbijają pnie i gałęzie znajdujące się za plecami obserwatora, poza polem widzenia jego aparatu, ale może odczytać ten zabieg podwajania obec-

<sup>3</sup> Jerzy Stempowski, *Ziemia berneńska*, przełożył i posłowiem opatrzył Andrzej Stanisław Kowalczyk, Warszawa 1990, s. 20.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 48.

ności właśnie jako rodzaj hołdu oddanego przemijającemu krajobrazowi przez artystę, który w ten sposób wykonuje akt tak bardzo bliski naturze fotografii, gest symboliczny, próbę zatrzymania czasu, nieubłaganie przerezzającego linię drzew na horyzoncie. Ale czy w zabiegu tym nie ma też intencji zapisania własnej pamięci autobiograficznej, śladu bytności artysty tu, w tym miejscu, w określonym czasie, gdy stanął z aparatem, by zapisać pod postacią obrazu fotograficznego jeden określony fragment przestrzeni, którą oglądał i kontemplował?

Cykl Nowackiego układa się w szczególny ogród pamięci, a lustra z jego fotografii są nie tylko śladem obecności artysty, tego, który te lustra ustawił pośród drzew i przed aparatem. Stanowią element budowania narracji wewnątrz poszczególnych obrazów, z których każdy opowiada inną historię.<sup>5</sup>

Na jednym ze zdjęć pokryte rosą lustro z zamazanym odbiciem stojącego pnia wielkiego drzewa zjawia się niczym duch pośród trzech równie potężnych dębów, które jak gdyby stanęły na widok nieoczekiwanego przybysza z zaświatów.

Na innej fotografii prostokątne lustro ukazuje zaledwie fragment grubego pnia obciętego ostrymi kantami prostokątnej powierzchni zwierciadła z równie geometrycznie przyciętymi po bokach kawałkami nieba. W tle za lustrem widać dwa drzewa, których wierzchołki także zostały „ścięte”, tym razem jednak nie przez krawędź zwierciadła, lecz przez górną linię fotografii. Prostokąt lustra z odbiciem grubego pnia tworzy z cieńszym, bo uszczuplonym przez perspektywę, pniem drzewa rosnącego w tle kompozycję dynamiczną i poniekąd „sztuczną” niczym pełne ekspresji fotomontaże z lat 20. poprzedniego stulecia. To zdjęcie to opowieść autotematyczna o granicach fotografii, możliwościach i ograniczeniach jej języka.

Choć może równie wiele na ten sam temat ma nam do powiedzenia

---

5 „Sfotografowane zwierciadło nie pełni już swojej funkcji, staje się obrazem, ale w stosunku do samego zdjęcia, obrazem odwróconym stronami. Jest to w takim razie zarówno przeniesienie, ale też zwielokrotnienie i odwrócenie widoku. Może sama funkcja podwojenia obrazu zatrzymującego pamięć, zwiększy naszą zdolność do pamiętania w ogóle. Jest to więc również opowieść o czasie minionym, a autor podwaja naszą zdolność do zapamiętywania.” Zbigniew Tomaszczyk, dz. cyt., s. 69.



zdjęcie z dwoma lustrami wynurzającymi się z wodnej toni. Odbijają się w nich ostro i wyraźnie dwa inne kawałki drzew zamknięte w prostokątnych taflach, jakby wycięte z krajobrazu z fragmentami intensywnego błękitu nieba, wyraźnie kontrastujące z pofalowaną, pełną wysepek trawy i barwnych póltonów powierzchnią wody. W tle oglądanych na pierwszym planie zwierciadeł – ale na tyle blisko centrum kompozycji, by po dłuższej chwili w sposób spokojny i niepodważalny przekonać widza, kto tak naprawdę dominuje w tej kompozycji i krajobrazie – spokojnie przygląda się swemu wodnemu odbiciu majestatycznie rozgałęziony dąb. Dla niego lustro wody nie jest żadnym ograniczeniem, niczego mu nie odejmuje; wprost przeciwnie – podwaja jego obecność w przestrzeni, gdyż jego potężne gałęzie obejmują zarówno niebo, jak i wodę.

Jest wreszcie pośród tych opowieści ta najbardziej gorzka, współbrzmiająca z owym odbiorczym dyskomfortem, jaki może się stać udziałem zadyszanego „ogładcza” zdjęć z naszego tu i teraz. Mam na myśli fotografię rozbitego lustra, w którego rozczapierzonych, pokrytych szpetnymi pęknięciami kawałkach odbija się kanciasto pień zwalonego dębu. Jakież potworne kontrast między naturalnością śmierci drzewa a brzydotą kresu egzystencji lustra, które rozbite staje się niczym więcej jak śmieciem. Co z tego, że kubistyczną formą próbuje nadać sens swej obecności w krajobrazie, wzmacniając dramaturgię kresu drzewa, któremu ktoś amputował konary, skoro w niczym nie przysłania to wrażenia kruchości i zbędności przemysłowych wytworów człowieka w zestawieniu z tym, co pochodzi z natury i – choć przemijalne – wydaje się wieczne?

Janusz Nowacki nazwał swój cykl *Lustra pamięci*, czyniąc tym samym czytelną aluzję do samej fotografii nieraz definiowanej tym tytułowym określeniem. Widoczne na wielu zdjęciach lustra przypominają kształtem kamienne stele, nagrobki, na których w dawnych wiekach zapisywano imiona zmarłych. Wracam tu do mojego skojarzenia z Monolitem z *Odysei kosmicznej*. Lustrzane tafle „odnalezione” w mikrokosmosie dębowego starodrzewia z Rogalina zdają się być nie mniej zagadkowe niż kamienna płyta z filmu Kubricka. Być może jednak jest jeszcze coś, co łączy oba dzieła. Jak wspomniałem, w obrazach Nowackiego lustrzane

odbicia mają swoje ograniczenia, ukazują wycinkowość świata, sztuczność swego „oglądu”. Ma to coś wspólnego z samą naturą fotografii, która służy nam do wspierania naszej pamięci, przechowywania pewnych wizualnych wygładów świata materialnego, który zmienia się i przemija. Jednocześnie jest to pamięć szczątkowa, pełna ograniczeń, o czym jej użytkownik (odbiorca) lubi zapominać. Nowacki idzie jednak dalej i w tym właśnie bliski jest Kubrickowi. Oto owemu człowiekowi dnia dzisiejszego, bohaterowi naszych czasów, „człowiekowi technicznemu” (by nie powiedzieć z zamierzoną przesadą – „człowiekowi-maszynie”), który nosi w kieszeni osobliwe „cyfrowe lustro z pamięcią” – aparat fotograficzny w telefonie komórkowym, służący mu do notowania bez mała wszystkiego co popadnie – artysta zadaje za pośrednictwem opisanych tu fotoobrazów, szereg istotnych pytań. Co jest naprawdę godne pamiętania? W jakim stopniu potrafimy „zapamiętać” za pomocą fotografii skomplikowany kształt rzeczywistości? Czy wiara i zaufanie do obrazotwórczego „narzędzia do zapamiętywania” nie przysłania widzenia tego, co bardziej istotne, w czego odkrywaniu żadna technika nas nie wyręczy?

Szukając odpowiedzi na pytania, które stawiają nam zdjęcia Janusza Nowackiego z cyklu *Lustra pamięci*, znalazłem ją – przynajmniej w jakiejś części – w słowach prof. Krzysztofa Kozłowskiego, autora książki *Stanley Kubrick. Filmowa polifonia sztuk*, który badając sensy ukryte *Odysei kosmicznej* napisał, że autor filmu kwestionuje w swym dziele „niedoskonałe widzenie maszyny (człowieka-maszyny czy też maszyny-człowieka) i wprowadza nowy rodzaj spojrzenia, które nie będzie już więcej badającym, totalizującym, przenikającym wszystko spojrzeniem zdystansowanego intelektu, lecz spojrzeniem ofiarowanym, umiejącym się dziwić i zdolnym celebrować tajemnicę. Innymi słowy, nietrudno teraz zrozumieć, dlaczego sam reżyser określił swój film mianem «mitologicznego filmu dokumentalnego». Uważał, że bardziej niż na wszelką jednoznaczność umysł ludzki jest z natury nakierowany na to, co zagadkowe, na grę i na myślenie alegoryczne”<sup>6</sup>. Czy zatem nie należałoby nazwać zdjęć Janusza Nowackiego, tej

---

6 Krzysztof Kozłowski, *Stanley Kubrick. Filmowa polifonia sztuk*, Warszawa 2013, s. 224–225.

wizualnej relacji z trwającej kilkadziesiąt lat odysei w mikrokosmos Rogalińskiego Parku Krajobrazowego, mitologiczną fotografią dokumentalną?

## **Bibliografia**

### **Druki zwarte**

Jonscher Ch., *Życie okablowane*, Wyd. Muza, Warszawa 2001.

Kozłowski K., *Stanley Kubrick. Filmowa polifonia sztuk*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2013, s. 224–225.

Stempowski J., *Ziemia berneńska*, Zeszyty Literackie, Warszawa 1990, s. 20.

Tomaszczuk Z., *Pomiędzy rzeczywistością a metaforą* [w:] J. Nowacki, *Lustra pamięci. Fotografie z lat 2008–2015*, Poznań 2015.

## **Summary**

The article discusses the photographs of Rogalin oaks by Janusz Nowacki taken between 1982 and 2015. These works are presented in the context of other photographic images by the artist from Poznań and depicting mountains and forests. They are being analyzed and interpreted in relation to certain cultural texts from literature and film. Nowacki's photographic cycles from the 1980s refer to social and political events in Poland of the decade. His latest works from the cycle *The Mirrors of Memory* (2015), depicting ancient oaks in the Rogalin area, can be interpreted in reference to Stanley Kubrick's *2001: A Space Odyssey* (1968). These photographs bear its author's critical diagnosis of the human being of today unable to live in friendship and harmony with nature as well as the cultural heritage of past centuries.

**Key words:** Janusz Nowacki, Polish photography, nature photography, mountain photography, Stanley Kubrick, the symbolism of the image, visual metaphors, Rogalin oaks, ecology



1. Janusz Nowacki, *Nostalgie*



2. Janusz Nowacki, *Nostalgie*





3. Janusz Nowacki, *Nostalgie*



4. Janusz Nowacki, *Nostalgie*



5. Janusz Nowacki, *Lustra pamięci*



6. Janusz Nowacki, *Lustra pamięci*





7. Janusz Nowacki, *Nostalgie*



Kazimierz Gajewski  
Związek Polskich Artystów Fotografików  
Bielsko-Biała

## **Projekt „NASZA SZTUKA – NASZA INTEGRACJA”**

Project “OUR ART - OUR INTEGRATION”

### **Streszczenie**

Projekt został zrealizowany przez Bielskie Stowarzyszenia Artystyczne Teatr Grodzki. Projekt powstał przy finansowym wsparciu ze środków Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego w ramach Programu Współpracy Transgranicznej Rzeczpospolita Polska – Republika Słowacka 2007–2013.

Zmierzaniem projektu było wzajemne poznanie kultury sąsiadów i dzięki temu większe zrozumienie i współpraca ludzi żyjących po obu stronach granicy.

Owoce działań były dwa spektakle teatralne (polski oparty na tekstach kultury słowackiej i słowacki oparty na tekstach kultury polskiej), dwa happeningi teatralne stworzone i zagrane wspólnie przez uczestników obu grup warsztatowych, wystawa fotograficzna zawierająca 140 prac pod nazwą „*Polska w oczach Słowaków – Słowacja w oczach Polaków*” oraz imprezy integracyjne.

Działania projektu (warsztaty, spektakle, wystawy, spotkania integracyjne, happeningi) były prowadzone po obu stronach granicy w Bielsku-Białej i w Namestowie. Słowackim partnerem projektu była Spojená škola internátna w Namestove.

**Słowa kluczowe:** warsztaty artystyczne, fotografia, współpraca międzynarodowa, terapia zajęciowa, młodzież dysfunkcyjna

Projekt zaproponowany przez autora, został zrealizowany przez Bielskie Stowarzyszenia Artystyczne Teatr Grodzki. Projekt powstał przy finansowym wsparciu ze środków Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego w ramach Programu Współpracy Transgranicznej Rzeczpospolita Polska – Republika Słowacka 2007–2013 i był koordynowany przez Euroregion Beskidy w Bielsku-Białej. Termin realizacji: lipiec 2013 – czerwiec 2014.

Zmierzaniem projektu było wzajemne poznanie kultury sąsiadów i dzięki temu większe zrozumienie i współpraca ludzi żyjących po obu stronach granicy. Chodziło o stworzenie warunków do wymiany kulturalnej oraz do wzajemnego poznania się ludzi poprzez działania artystyczne. Dzięki współpracy i wymianie doświadczeń nastąpił także wzrost kompetencji edukacyjnych nauczycieli oraz instruktorów prowadzących zajęcia artystyczne dla osób niepełnosprawnych. Najistotniejsze jest jednak to, że uczestnikami byli ludzie niepełnosprawni, zagrożeni wykluczeniem społecznym i niepełnosprawna młodzież. To właśnie ożywieniu ich potencjału tworzenia służył projekt. Były w nim realizowane warsztaty teatralne i warsztaty fotograficzne. Owocem działań były dwa spektakle teatralne (polski oparty na tekstach kultury słowackiej i słowacki oparty na tekstach kultury polskiej), dwa happeningi teatralne stworzone i zagrane wspólnie przez uczestników obu grup warsztatowych, wystawa fotograficzna realizująca założenie *Polska w oczach Słowaków – Słowacja w oczach Polaków* oraz imprezy integracyjne. Działania projektu (warsztaty, spektakle, wystawy, spotkania integracyjne, happeningi) były prowadzone po obu stronach granicy w Bielsku-Białej i w Namestovie. Partnerem projektu była Spojená škola internátna w Namestove na Słowacji. Szkołą w polskiej terminologii można określić jako szkołę specjalną. Uczniowie tej szkoły po zakończeniu edukacji na poziomie szkoły zawodowej lub przysposobienia do pracy w zawodzie pozbawieni są jakiegokolwiek moż-

liwości nie tylko finansowego wsparcia, ale nawet realizacji zawodowej w uzyskanym zawodzie. W Polsce są Zakłady Aktywizacji Zawodowej, Warsztaty Terapii Zawodowej czy Teatr Grodzki w Bielsku-Białej, które dają możliwość pracy lub spędzenia czasu, a nie bezsensownego tkwienia w domu. Dlatego też podjęliśmy działanie, aby tych ludzi dowartościować poprzez ich aktywność w dziedzinie kultury.

Projekt zmierzał też do upowszechnienia zdobyczy kulturowych i owoców działań artystycznych, tak by osiągnięcia Słowaków były znane Polakom, a osiągnięcia Polaków Słowakom. Kontakty między Bielskim Stowarzyszeniem Artystycznym Teatr Grodzki a Spojenou školou internátnou v Námestove w dziedzinie teatralnej i fotograficznej są efektem realizacji idei wymiany kulturalnej. Ze względu na grupę docelową projektu działania zaprogramowano tak, by służyły one rozwojowi kompetencji społecznych i rozwojowi poczucia własnej wartości. Watorów bardzo tej grupie beneficjentów potrzebnych. Projekt umożliwił bezpośrednie spotkania i odwiedzenie oraz zwiedzenie miast po obu stronach granicy, udział w ciekawych wydarzeniach kulturalnych. Zwyczaje ludowe, stroje regionalne, obiekty zabytkowe, zanikające zawody i dokumentacja zdarzeń podczas realizacji projektu – to obszar działania fotografii.

Dwie grupy docelowe projektu po 10 osób na warsztatach teatralnych i 10 na warsztatach fotograficznych to przede wszystkim osoby niepełnosprawne, uczestnicy Warsztatu Terapii Zajęciowej, a także osoby marginalizowane społecznie. Po stronie słowackiej analogiczne grupy stanowili uczniowie szkoły w Namestovie obciążeni różnymi dysfunkcjami. Do grupy docelowej projektu trzeba doliczyć także widzów, a przede wszystkim rodziców i krewnych, którzy zobaczyli wystawę i obejrzeliby spektakle. Publiczność obecna na Beskidzkim Świątku Małych i Dużych, na której występowały grupy projektu i została zaprezentowana wystawa fotograficzna, z dużym uznaniem odniosła się do dokonań obu grup warsztatowych. Cała impreza nosiła tytuł „TEATR I SZTUKA POGRANICZA”. Publiczność na Beskidzkim Świątku Małych i Dużych, na której występowały grupy projektu wynosiła w ciągu ostatnich lat około 500 osób. Była ona wystawiona także w Regionalnym Ośrodku Kultury w Bielsku-

-Białej. Na Słowacji grupy występowały w Namestowie, a wystawa była zaprezentowana w Szkole w Namestowie, Oravskej Polhorze i innych ośrodkach kultury na terenie Słowacji.

Ze względu na grupę docelową projektu przeprowadzone warsztaty pozwoliły także na rozwój bardzo w niej potrzebnych kompetencji społecznych, rozwój poczucia własnej wartości, a także umożliwiły bezpośrednie spotkania i odwiedzenie oraz zwiedzenie miast po obu stronach granicy. Osoby z grup zagrożonych marginalizacją na ogół nie mają takich możliwości.

Cele bezpośrednie:

1. Rozwój współpracy w zakresie teatru amatorskiego poprzez działania warsztatowe i występy (premiery przygotowanych w ich ramach spektakli) po obu stronach granicy oraz happeningów teatralnych stworzonych wspólnie przez uczestników warsztatów obu grup w Bielsku-Białej i Namestowie. Dzięki oparciu polskich spektakli na literaturze i kulturze słowackiej i odwrotnie – słowackich na literaturze i kulturze polskiej nastąpiło upowszechnienie znajomości kultury sąsiadów wśród aktorów i widzów. Spektakl realizowany przez grupę polską *Raduz i Ludmiła* oparty na motywach tekstu Pavola Dobšinskýego, adaptacja Jan Chmiel, a grupa słowacka pokazała przedstawienie *Historyja o zbójniku Klimczoku* na motywach tekstu Marii Ciešlickiej *Legenda o zbójniku Klimczoku*, adaptacja Brigita Vrabel'ová i Jan Chmiel. Te kontakty na pewno ożywią działania teatralne po obu stronach granicy. Rozwój wzajemnego poznania się ludzi poprzez wspólną pracę i imprezy integracyjne.

2. Rozwój współpracy w zakresie fotografii – warsztaty i wystawy po obu stronach granicy (Bielsko-Biała, Namestov). Stworzenie i upowszechnienie wielowymiarowego obrazu Polski i Słowacji ujmującego podobieństwa i różnice w obszarze kultury, folkloru, architektury, przyrody oraz życia codziennego. Rozwój wzajemnego poznania się ludzi poprzez wspólną pracę i imprezy integracyjne. Efektem była wystawa fotograficzna *Polska w oczach Słowaków – Słowacja w oczach Polaków*, kurator wystawy Kazimierz Gajewski.

3. Stworzenie podstrony internetowej (w języku polskim i słowac-

kim), która zawiera materiały zebrane w czasie warsztatów, występów i wystaw. Zamieszczone materiały dają obraz powstawania dzieł i przebiegu współpracy. Zapewni ona upowszechnienie wiedzy o życiu, kulturze i kontaktach obu społeczności. Upowszechnienie znajomości dóbr kulturowych sąsiadów i ich walorów poprzez wydawnictwo.

Projekt ma służyć rozwojowi życia teatralnego i szerzej artystycznego po obu stronach granicy, w treściach działania te zostały oparte na dorobku kulturowym partnerów. Dzięki temu nastąpiło głębsze poznanie i wzajemne zrozumienie ludzi żyjących po obu stronach granicy. Poza tym projekt wpłynął na rozwój kreatywności, wiary w siebie i podniesienie poziomu kompetencji społecznych młodych osób borykających się z niepełnosprawnością. Dzięki publicznym prezentacjom stworzonych w ramach działań warsztatowych spektakli i wystawy fotograficznej lokalne społeczności zapoznały się w atrakcyjnej formie z życiem i kulturą sąsiadów, a młodzi twórcy wyszli z cienia. Mogli zaistnieć w społecznościach lokalnych i za granicą jako twórcy, ludzie przydatni i wartościowi. Ważne jest także, że zostały zbudowane kontakty między dwoma instytucjami: Bielskie Stowarzyszenie Artystyczne Teatr Grodzki i Spojeňá škola internátna v Námestove. Pozwoliło to na przepływ i wymianę odmiennych metod pracy z młodzieżą, doprowadzając do wzbogacenia warsztatu pracy nauczycieli i instruktorów. Wykorzystanie potencjału osób niepełnosprawnych jest problemem po obu stronach granicy. Brakuje imprez i działań promujących działania tej grupy osób. Niewiele jest form kontaktów i wymiany doświadczeń ludzi prowadzących działania dla nich. Mało jest form innych niż szkolna edukacja. Dotyczy to całego regionu pogranicza.

Problemem pogranicza jest właśnie mała liczba kontaktów kulturalnych, brak wspólnych imprez, wymiany doświadczeń. Szczególnie jest to widoczne w przypadku osób niepełnosprawnych i grup marginalizowanych.

Wskazuje na to ilość festiwali, przeglądów czy konkursów organizowanych dla tej grupy ludzi. Podobnie wygląda sytuacja w zakresie imprez

pozwalających zaprezentować się amatorskim twórcom polskim i słowackim na jednej scenie czy jednej wystawie. Wydaje się, że bezpośrednia wymiana kulturalna amatorskich twórców, niosących przecież w swych dziełach wartości artystyczne, jest niedoceniana. Nie można budować nowoczesnego zintegrowanego społeczeństwa opierając się jedynie na twórcach profesjonalistach, kontakt bowiem z ich dorobkiem ma zawsze bierną formę, jesteśmy jedynie widzami, czytelnikami bądź słuchaczami. Amatorski ruch artystyczny, rzetelnie organizowany i wspomagany działaniami instruktorów, wychowuje ludzi aktywnych i twórczych kulturowo. A ich dzieła wnoszą ożywienie i aktywizują otoczenie. Ma to duże znaczenie społeczne. Projekt poprzez rozwój amatorskich działań artystycznych miał na celu zbliżenie ludzi mieszkających po obu stronach granicy. To właśnie poznając sztukę i poprzez sztukę ma nastąpić rozwój wzajemnego zrozumienia i zbudowanie ludzkich relacji. Dotyczy to przede wszystkim osób, które będą twórcami, jednak w pewnej mierze także widzów. Oni także zetkną się z sąsiadami poprzez sztukę. Trzeba dodać, że BSA Teatr Grodzki od lat prowadzi amatorskie grupy teatralne i jednocześnie działania edukacyjne wykorzystujące techniki teatralne. Amatorski ruch teatralny jest także obecny na Słowacji. Dzięki połączeniu tych żywiołów dokona się wykorzystanie istniejącego potencjału w obszarze budowy i rozwoju wymiany kulturalnej. Projekt pozwoli na wypełnienie istniejącej luki w przestrzeni współpracy i wymiany dorobku twórczości amatorskiej.

Długofalowym efektem projektu będzie ożywienie zainteresowania kulturą i dorobkiem sąsiadów, dostarczy on bowiem informacji w artystycznej, wpływającej na emocje i zaangażowanie formie. Nawiązane kontakty pozwoliły na kontynuację współpracy. Wymiana kulturowa pozwoli na ograniczenie uprzedzeń i animozji, a rozwinięty rozwój nowych przyjaźni i przyczyni się do „zacierania granic”. Ważne jest także, że działania teatralne i spektakle zostały udokumentowane i są dostępne po zakończeniu działań projektu. Wspólnie stworzone przedstawienia będą mogły być prezentowane publiczności przy innych niż projektowe oka-

zjach. W jeszcze większej mierze dotyczyć to będzie stworzonej razem wystawy fotograficznej. Wymiana doświadczeń, która nastąpiła w trakcie wspólnej pracy grup w Namestowie i Bielsku-Białej, także wzbogaciła warsztat pracy nauczycieli i instruktorów.

#### Wpływ transgraniczny

- realizacja projektu przyniesie korzyści odczuwane po obu stronach granicy,
- przyczyni się do znoszenia barier w kontaktach społeczności przygranicznych i wpłynie na integrację społeczności regionów objętych programem,
- stworzy podstawy współpracy transgranicznej poprzez ułatwienia lepszego kontaktu pomiędzy społecznościami lokalnymi (np. przełamywanie barier językowych, mentalnych, informowanie o sąsiadach),
- stworzy trwałe struktury współpracy z partnerem po drugiej stronie granicy,
- poszerzy wiedzę o kulturze i zwyczajach po obu stronach granicy a także pozwoli ludziom sprawnym inaczej zaistnieć w społeczeństwach obu krajów,
- zmieni świadomość społeczeństw obu krajów, przekona że ludzie sprawni inaczej są także pełnowartościowymi obywatelami i nie będą marginalizowani,
- zwiększy samoświadomość osób niepełnosprawnych, że oni także (a może bardziej) są w stanie tworzyć kulturę ponadnarodową bez barier językowych i obyczajowych,
- spowoduje wzrost poczucia pewności siebie u ludzi niepełnosprawnych po obu stronach granicy.
- dzięki działaniom projektu kolejne pokolenia po obu stronach granicy będą miały mniejsze problemy do rozwiązania jeśli chodzi o grupy marginalizowane społecznie czyli spójność społeczną. Projekt podnosi jakość życia osób marginalizowanych.



## **Realizacja projektu**

Warsztaty fotograficzne obejmowały 192 godziny zajęć w obu grupach: polskiej – 24 warsztaty i słowackiej – 24 warsztaty co dwa tygodnie. Uczestnikami warsztatów ze strony polskiej była młodzież społecznie nieakceptowana oraz niepełnosprawne osoby dorosłe w wieku 20 - 35 lat. Po stronie słowackiej uczestnikami warsztatów byli uczniowie szkoły specjalnej w Namestovie. Zadaniem warsztatów było wprowadzenie w świat fotografii, nauka posługiwania się aparatem fotograficznym, a przede wszystkim nauka patrzenia i umiejętności wyboru odpowiedniego kadru do zdjęcia. Zwyczaje ludowe, stroje regionalne, obiekty zabytkowe, zanikające zawody i dokumentacja zdarzeń podczas realizacji projektu – to obszar działania fotografii.

Podczas zajęć warsztatowych uczestnicy fotografowali swoje miasta i okolice, a także pokazywali zdjęcia zrobione poza zajęciami. Podczas realizacji projektu odbyły się też 4 dwudniowe spotkania integracyjne: 2 w Bielsku-Białej i 2 w Namestovie. Ponieważ szkoła posiada internat, nie było problemów z noclegami i wyżywieniem. Podczas naszych pobytów na Słowacji fotografowaliśmy nie tylko Namestowo, ale także okolice Oravskej Prehrady (zapory na rzece Orawa). Teatr Grodzki posiada własny ośrodek szkoleniowy w Lalikach koło Zwardonia, więc słowaccy uczestnicy warsztatów fotografowali nie tylko Bielsko-Białą, ale także okolicę i miasto Żywiec. Była to doskonała okazja do zapoznania się uczestników pomiędzy sobą, ale także próby porozumienia się po polsku i po słowacku.

Uczestnicy warsztatów fotografowali różnymi aparatami: amatorskimi kompaktami ale także telefonami komórkowymi. Z uwagi na niepełnosprawność rodzice młodzieży biorącej udział w warsztatach niechętnie dawali uczestnikom warsztatów aparaty do ręki. Nie miało to większego znaczenia, bo chodziło o nauczenie patrzenia i własnego odbioru świata.

Kilkakrotnie zajęcia odbywały się równolegle z zajęciami teatralnymi i podczas zajęć dokumentowana była praca tej grupy – zarówno po stronie polskiej jak i słowackiej.

Efektem pracy warsztatów fotograficznych było stworzenie jednej wspólnej wystawy fotograficznej. Zawierała ona zdjęcia grupy słowac-

kiej pokazującej Słowację i Polskę oraz zdjęcia grupy polskiej pokazującej Polskę i Słowację. Na wystawę przekazanych zostało ponad 2000 zdjęć, a na wystawę planowanych było 100 – po 5 od każdego uczestnika. Jak z tego widać uczestnicy bardzo zaangażowali się w fotografowanie. W wyniku bardzo dużych cięć na wystawie ostatecznie znalazło się 140 prac. O efektach warsztatów fotograficznych może świadczyć fakt, że w Namestowie wystawa miała być prezentowana kilka dni, a trwała prawie miesiąc, bo rodzice uczestników chcieli rodzinie i sąsiadom pokazać jak ich dzieci rejestrują to, co zobaczą.

Zwieńczeniem pracy warsztatów teatralnych był występ obu grup (dwa spektakle) w Bielsku-Białej (Święto Małych i Dużych), prezentacja wystawy oraz happening teatralny stworzony przez obie grupy – polską i słowacką. W happeningu brali także udział uczestnicy warsztatów fotograficznych. W Namestowie występy i wystawa odbyły się w podobny sposób.

Wnioski:

Jest bardzo duże zainteresowanie integracją społeczną osób niepełnosprawnych i nieakceptowanych społecznie.

W tych osobach jest duży potencjał kulturowy i potrzeba własnej wypowiedzi.

Niepełnosprawność może przeszkadzać, ale nie wyklucza możliwości pracy i współpracy z osobami sprawnymi fizycznie i intelektualnie. Pytanie nasuwa się jedno: co to jest niepełnosprawność i jak ją zmierzyć?

Organizowanie dla tej grupy społecznej konkursów i wystaw na wzór Biennale Sztuki Naiwnej i Art. Brut Pogranicza Polsko-Słowackiego im. Edwarda Sutora w Nowym Targu lub włączenie fotografii do tego konkursu.

## Summary

This project was implemented by the Bielsko Artistic Association of Teatr Grodzki. The project was developed with financial support from the European Regional Development Funds in the Cooperation of Program The Republic of Poland - Slovak Republic 2007-2013.

A purpose of this project was a mutual learning of the culture of neighbors and thus a better understanding and cooperation of the people living on both sides of the border.

The results of the project were two theater play (polish – based on the text from Slovak culture, and slovak - based on the text from Polish culture); two happenings created and played together by the participants of both workshop groups; a photographic exhibition containing 140 works under the name of “Poland in the eyes of the Slovaks - Slovakia in the eyes of the Poles”; and some other social events.

All project activities (workshops, performances, exhibitions, team buildings, happenings) were carried out on both sides of the border, in Poland in Bielsko-Biala and in Slovac – in Namestovo. The Slovak’s partner of the project was a Namestovo school Spojená škola internátna w Namestove.

**Key words:** Artistic workshop, photography, international cooperation, group therapy, dysfunctionality youth



1. Paulina Staszek, Zajęcia integracyjne, [b.d.]



2. Katarzyna Kozielec, Zajęcia integracyjne, [b.d.]





Katarzyna Kozielec

3. Katarzyna Kozielec, Zajęcia integracyjne, [b.d.]



Marcin Adamczyk

4. Marcin Adamczyk, Zajęcia integracyjne, [b.d.]



5. Marcin Adamczyk, [b.d.]



6. Wiktoria Sikora, [b.d.]





Soňa Turoňová

7. Soňa Turoňová, [b.d.]



Erika Nogová

8. Erika Nogova, [b.d.]





9. Ivan Grešš, [b.d.]



10. Marcin Kucharski, [b.d.]



11. Jan Gajewski, [b.d.]



12. Lubomir Heretik, [b.d.]

Dariusz Pleśniak  
Akademia im. Jana Długosza  
Częstochowa

## **Canon 550D vs wirtualny aparat w 3ds Max**

### **Canon 550D vs virtual camera in 3ds Max**

#### **Streszczenie**

W swoich początkach grafika 3D zawsze przedstawiała obrazy z głębią ostrości obejmującą wszystkie plany i bez zniekształceń, nawet w przypadku uchwycenia obiektu w ruchu. Z czasem pojawiło się zapotrzebowanie na obraz charakterystyczny dla rejestracji wykonanej z użyciem kamery posiadającej przesłonę i migawkę. W konsekwencji powstał jej wirtualny odpowiednik, który poszczególni twórcy programów do grafiki 3D dodawali do swoich aplikacji

Artykuł dotyczy kwestii, czy wirtualny aparat jest w stanie odwzorować obraz zbliżony do tego, który uzyskujemy za pomocą tradycyjnej kamery. W tym celu przeprowadzono zestaw testów porównawczych, w tym test koncentrujący się na specyfice obrazu wykonywanego z bardzo małą głębią ostrości oraz test fotografii szybko poruszającego się obiektu przy różnych ustawieniach czasu otwarcia migawki.

**Słowa kluczowe:** 3ds Max, cyfrowy aparat, wirtualny aparat, wirtualna fotografia, głębia ostrości, odwzorowanie rzeczywistości.

Współczesne technologie komputerowe ze względu na wysoką moc obliczeniową maszyn, pozwalają na tworzenie zaawansowanych symulacji, które często nazywamy wirtualnymi światami. Pojęcie to jest dosyć szerokie: nazwę taką nadaje się często bardzo różnorodnym i odmiennym od siebie projektom. Ponieważ trudno uznać za tożsamy projekt symulacji pogodowej naszej planety z wykreowanym na potrzeby jakiejś gry światem, w którym gracz nawiązuje interakcje z symulowanymi postaciami. Nawet projekty stosunkowo pokrewne dotyczące tego samego obszaru zainteresowań bywają bardzo odmienne. Wizualizacje architektoniczne pozwalające na zapoznanie się z nieistniejącymi jeszcze budowlami, tworzone, aby zobaczyć, jak będą się one prezentować w konkretnej przestrzeni miejskiej, mają inną specyfikę w stosunku do symulacji obciążeń, jakie musi znosić konstrukcja podczas trzęsień ziemi czy silnych wiatrów. Symulacje dotyczą większych lub mniejszych wycinków naszego świata, ale także elementów fikcyjnych, realizowanych na potrzeby gier czy filmów.<sup>1</sup> W swoich początkach grafika 3D zawsze przedstawiała obrazy z całkowitą głębią ostrości i bez zniekształceń, nawet w przypadku uchwycenia obiektu w trakcie szybkiego ruchu. Po początkowym zachwycie pojawiło się zapotrzebowanie na obraz charakterystyczny dla aparatu czy kamery, uwzględniający ustawienia przesłony, czasu otwarcia migawki itp. Próbowano radzić sobie z tym problemem na różne sposoby. W konsekwencji na przestrzeni czasu powstał odpowiednik wirtualnej kamery, który poszczególni twórcy programów do grafiki 3d dodawali do swoich aplikacji.<sup>2</sup> Autor niniejszego artykułu postanowił skoncentrować się na symulowanym bardzo małym wycinku rzeczywistości, a mianowicie na porównaniu wirtualnego aparatu fotograficznego z programu 3ds Max i porównanie jego możliwości odwzorowania obrazu z jak najbardziej prawdziwym i materialnym aparatem canon 550D. Wirtualny aparat w odróżnieniu od jego prawdziwego odpowiednika, nie ma obudowy i konkretnego kształtu. To tylko punkt w układzie współrzędnych, który określa jego pozycję w wirtualnym świecie oraz zestaw parametrów określających różne właściwości niezbędne dla symulacji. Dla wygody zazwyczaj jest reprezento-

---

1 <https://pl.wikipedia.org/wiki/symulacja-komputerowa> [dostęp 23.02.2016]

2 [https://forums.autodesk.com/td-p/352615906\\_r](https://forums.autodesk.com/td-p/352615906_r) [dostęp 23.02.2016]

wany przez ikonę określającą jego pozycję i opcjonalnie połączoną linią z punktem, który symbolizuje nasz punkt zainteresowań i miejsce, które obserwujemy. Oczywiście nie ma przeciwwskazań, aby prostą ikonę zastąpić modelem aparatu z obiektywem, ale to nie ma wpływu na końcowy obraz, który dostaniemy i jest to tylko ozdobnik.<sup>3</sup>

Dla celów porównawczych przygotowane zostały dwa odrębne testy. Pierwszy miał sprawdzić, jak wirtualny aparat radzi sobie z symulowaniem odwzorowania fotografii z małą głębią ostrości i porównanie wyniku w stosunku do zdjęcia wykonanego przy użyciu prawdziwego aparatu. Drugi test na podobnej zasadzie zakładał porównanie odwzorowania szybko poruszającego się obiektu, fotografowanego z różnymi ustawieniami migawki i porównanie stopnia ich rozmycia.

Do pierwszego testu przygotowana została prosta martwa natura, składająca się z trzech jednakowych zestawów przedmiotów, ustawionych w różnych odległościach od aparatu. w skład zestawu wchodziła świeczka i karta do gry oparta o ową świeczkę. Przedmioty ustawione zostały na stoliku bezcieniowym. Ponieważ w zamierzeniu martwa natura miała być fotografowana na bardzo małej głębi ostrości, to dla lepszej obserwacji tego efektu na stolik zostały położone wydruki tablic do testów rozdzielczości. Aparat został ustawiony na statywie. Następnie wykonane zostały trzy zdjęcia, w których ostrość ustawiana była kolejno na obiekt będący na pierwszym, drugim i trzecim planie. Zastosowanie stosunkowo prostego zestawu obiektów do stworzenia martwej natury wynikało z chęci uproszczenia procedury odtwarzania jej w środowisku 3D. Zdecydowanie łatwiej i precyzyjniej można porównać obraz pod względem jakości, jeśli przedstawia on ten sam przedmiot, niż w przypadku odmiennych całkowicie obiektów. Co prawda w tym wypadku trudno mówić o porównaniu tej samej martwej natury, bowiem pierwsza była stworzona z przedmiotów w pełni realnych, a druga całkowicie wirtualnie. Jednak odwzorowanie cyfrowe jest na tyle zbliżone do „materialnej” wersji, że ułatwia porównanie obu obrazów. Pewne drobne różnice zostały zresztą celowo wprowadzone. Kolor świeczek jest wyraźnie inny, tak samo jak i wzór

---

3 <http://docs.autodesk.com/3DSMAX/15/ENU/3ds-Max-Help/> [dostęp 23.02.2016]



na kartach do gry. W obu martwych naturach występuje król karo i oba wizerunki różnią się od siebie. Ponadto prawdziwe świece są zapalone, a cyfrowe nie. Różnice w wyglądzie martwych natur w założeniu mają ułatwić odróżnienie fotografii cyfrowej od fotografii klasycznej. W początkowych założeniach cyfrowe świece również miały być zapalone jednak ze względu na fakt, iż symulowanie ognia drastycznie zwiększyło czas niezbędny do renderingu, a jego brak nie wpływał znacząco na sam test, dlatego efekt cyfrowego ognia został zaniechany.

Drugi test polegał na dynamicznym przesuwaniu przed aparatem wydrukowanej tablicy do testów rozdzielczości, przymocowanej do sztywnej plastikowej rurki i wykonywaniu serii fotografii z różnymi czasami otwarcia migawki. Aby odwzorowanie cyfrowe tego ruchu było jak najbardziej zbliżone do rzeczywistego, został on nagrany, a następnie animacja ruchu została odtworzona z dokładnie taką samą szybkością jak na nagraniu video.

W obu testach ustawienie aparatu oraz światła względem fotografowanych obiektów zostało zmierzzone i odtworzone w wersji cyfrowej. Zapisane zostały parametry wykonywania zdjęć, aby identyczne ustawić w wirtualnym aparacie. Cyfrowy aparat jest opisywany przez ponad 100 różnych parametrów, pozwalając ustawiać bardzo subtelne składowe, aby móc symulować różnego typu aparaty i kamery z różnym sprzętem wraz z wszystkimi z ich zaletami jak i wadami. Przykładowo, można w wirtualnym aparacie ustawić takie parametry obiektywu, aby „zaistniały” w nim charakterystyczne wady, jak: aberracja chromatyczna, aberracja sferyczna, aberracja komatyczna (koma), dystorsja, astygmatyzm, efekt mory, winietowanie i inne. Zdolność symulowania różnych wad obiektywów może wydawać się zbędna, jednak w przypadku łączenia prawdziwego obrazu zarejestrowanego z różnymi błędami wynikającymi z optyki obiektywu z wirtualnym, który byłby ich pozbawiony, powodowałyby niezgodność i sztuczność, którą obserwator wychwytywałby świadomie lub podświadomie. Ustawienie parametrów sztucznego aparatu nie kończyło przygotowań do zrobienia testów. Odwzorowanie obiektów występujących realnie w cyfro-

wej wersji wymagało stwarzania odpowiednich brył geometrycznych zwanych siatkami, a następnie nadaniu im odpowiedniego materiału z parametrami różnych właściwości fizycznych, aby symulował swój odpowiednik ze świata realnego.

Ilustracje 1, 2 i 3 to cyfrowa wersja martwej natury z pierwszego testu, a ilustracje 4, 5 i 6 to prawdziwa martwa natura wykonana przy użyciu aparatu canon 550D. W obu przypadkach wartość przesłony dla obu aparatów wynosiła  $f = 3,5$ .

W ilustracji pierwszej wyraźnie widać, że ostrzenie obrazu w wirtualnym aparacie zostało ustawione na świeczkę znajdującą się na pierwszym planie. Zarówno świeczka jak i knot są wyraźne i ostre, podobnie jak oparta o świeczkę karta. Rysunek karty jest klarowny i ostry, bez problemu dostrzegamy grubość karty. Świeczka na drugim planie jest mocno rozmyta. Knot stanowi czarną plamę, a rozmyty obraz karty do gry pozwala nam zorientować się, iż mamy do czynienia z figurą i że jest to król kier, ale wymaga to koncentracji i chwili czasu do namysłu. Obiekty znajdujące się na trzecim planie są już tylko plamą, w której trudno dopatrzeć się szczegółów. Knot świeczki jest tak mocno rozmyty, iż praktycznie niewidoczny. Karta do gry pozwala nam domyślić się, iż jest to figura, ale nie da się określić, czy jest to król, walet lub dama oraz określić, czy to kier czy karo. Przyglądając się ilustracji 4, która jest jej odpowiednikiem, ale realnej martwej natury, możemy także zaobserwować, iż obiekty na pierwszym planie, na które ustawiona jest ostrość, są wyraźne i ostre. Zakres głębi ostrości obu obrazów jest podobny, ale stopień rozmycia w przypadku prawdziwej fotografii delikatnie mniejszy. Obiekty z drugiego planu dają trochę więcej informacji niż w wersji cyfrowej. To samo dotyczy obiektów z trzeciego planu. Karta z trzeciego planu, mimo iż rozmyta, pozwala jednak na stwierdzenie, że jej kolor to karo a figura to król. Spoglądając na podłoże i tło trzeciego planu, którym są wydruki tablic do testów rozdzielczości, wyraźnie widzimy, iż fotografia zostawiła troszeczkę więcej szczegółów niż cyfrowy odpowiednik mimo, iż obraz jest mocno rozmyty. W wersji cyfrowej tablice do testów rozdzielczości zdecydowanie są



mocniej rozmazane. Ilustracja 7 zawiera obiekty z pierwszego planu z ilustracji 1 i 4, zestawione obok siebie dla łatwiejszego porównania. Wyraźnie widać, iż nieostre obszary w fotografii są rozmyte miękko w stosunku do szumów, które występują w nieostrych partiach obrazu cyfrowego.

Ilustracja 2 to obraz, w którym ostrość ustawiona jest na 2 plan. Podobnie jak w poprzednim przypadku, obiekty na które ustawiona jest ostrość są... bardzo ostre. Zarówno świeczka jak i karta przedstawiona jest klarownie. Wyraźnie widać, że głębia ostrości jest delikatnie większa niż poprzednio, ale zanika ona kilka centymetrów za świeczką i kilka centymetrów przed kartą, w efekcie czego obiekty na pierwszym planie są już stosunkowo mocno rozmyte. Jednak bez trudu można rozpoznać, jakiego koloru jest karta i jaką figurę reprezentuje. Podobnie przedstawia się sprawa obiektów na trzecim planie, które są odrobinę mniej rozmyte w stosunku do tych na pierwszym planie, a więc dają więcej informacji. Spoglądając na oryginalną fotografię (ilustracja 5) z podobnie ustawioną ostrością na drugi plan, dostrzegamy w miarę podobny zakres głębi ostrości, ale rozmycie obrazu jest bardziej miękkie i delikatniejsze. Bez trudu i łatwiej niż w cyfrowej wersji można określić typ i kolor kart zarówno na pierwszym planie jak i na trzecim. W ilustracji 8, gdzie zestawione są obok siebie obiekty drugiego planu z ilustracji 2 i 5, obserwujemy, iż szum tła w wersji cyfrowej jest większy, lecz znacznie mniejszy niż poprzednim razem.

W ilustracji 3, gdzie ostrość jest skierowana na trzeci plan, zauważamy zgodnie z oczekiwaniami zwiększenie zakresu głębi ostrości w stosunku do poprzednich przypadków. Obiekty na drugim i pierwszym planie są mocno rozmyte. O ile jednak w przypadku drugiego planu jesteśmy w stanie określić, jaką figurę i kolor przedstawia oparta o świeczkę karta, to obiekty na pierwszym planie są ciężkie do rozpoznania. Świeczka jest mocno rozmazana, a karta równie dobrze mogłaby przedstawiać figurę króla jak i waleta, bo stopień rozmycia jest na tyle mocny, iż trudno to jednoznacznie określić. Spoglądając na ilustrację 6, przedstawiającą prawdziwą wersję martwej natury, dostrzegamy podobny zakres głębi

ostrości jak w wersji cyfrowej ale podobnie jak w poprzednich wypadkach delikatniej rozmytą i dającą trochę więcej informacji. W ilustracji 9 w zestawieniu obu obrazów obok siebie wyraźnie widać, iż poprawiła się jakość rozmycia obrazu w cyfrowej wersji, jest bardziej miękka i mniej jest widocznych szumów.

Podsumowując pierwszy test porównania odwzorowania głębi ostrości przez wirtualny aparat w stosunku do fotografii wykonanych przez canon'a 550D, trzeba przyznać, iż wypadł on bardzo dobrze. Zakres głębi ostrości był bardzo zbliżony do oryginału. Różnica była minimalna i polegała w zasadzie na silniejszym rozmyciu obrazu poza ostrą strefą i lekkim szumie w rozmytym obszarze. Biorąc pod uwagę, iż wirtualny aparat nie miał predefiniowanych parametrów dla modelu 550D i wiele parametrów pozostawione było w sugerowanych przez program wartościach domyślnych, i uwzględniając, iż siłę rozmycia da się regulować, podobnie jak ziarno i szum w obszarach nieostrych, to można przypuszczać, iż istniejące różnice można jeszcze bardziej zminimalizować.

Drugi test koncentrował się na zagadnieniu odwzorowania szybkiego ruchu, fotografowanego przy różnych ustawieniach czasu otwarcia migawki. Ponieważ zdjęcia wykonywane były ręcznie, a ruch przedmiotu był stosunkowo szybki, stąd fotografowany obiekt nie zawsze jest w centrum kadru. W wersji cyfrowej, w pełni kontrolowanych warunkach znajduje się on zawsze w tej samej pozycji.

Ilustracja 11 przedstawia cyfrową symulację fotografii obrazu szybko poruszającej się kartki wykonaną w czasie 1/25 sekundy. Porównując ją z ilustracją nr 12 przedstawiającą fotografię wykonaną z tym samym czasem otwarcia migawki, widać, iż stopień rozmycia obrazu jest bardzo podobny. Pewna różnica wynika z faktu, iż na fotografii ruch fotografowanej kartki jest prowadzony po łuku, a w cyfrowej wersji po linii prostej. Niemniej jednak stopień rozmycia obrazu jest bardzo zbliżony. Podobnie przedstawia się sytuacja z ilustracją 13 i 14 z czasem otwarcia migawki wynoszącym 1/30 sekundy. Warto spojrzeć na wydrukowane koło znajdujące się w lewej górnej ćwiartce kartki i po-

równać obraz symulacji i fotografii, są bardzo zbliżone do siebie.

Ilustracja 15 i 16 wykonane zostały z ustawieniem  $1/60$  sekundy i podobnie jak poprzednio porównując wydrukowane koło znajdujące się w lewej górnej ćwiartce kartki w wersji oryginalnej i cyfrowej widzimy duże podobieństwo.

W kolejnych ilustracjach 17 i 18 – czas otwarcia migawki wynosił  $1/125$  i tutaj już mając sporo detali uchwyconych na poruszającym się obiekcie, można porównać wiele elementów z obrazu cyfrowego i fotografii, wszystkie o podobnym stopniu rozmycia ruchu. Nie inaczej jest w przypadku pozostałych ilustracji:

ilustracja 19 i 20 – czas  $1/250$ ,

ilustracja 21 i 22 – czas  $1/500$ ,

ilustracja 23 i 24 – czas  $1/1000$ .

W każdej dwójce obrazów dostrzegamy analogiczne jakościowo odwzorowanie detali i identyczny poziom rozmycia wynikający z ruchu.

W drugim teście wirtualny aparat poradził sobie bardzo dobrze z odwzorowaniem symulacji uchwycenia ruchomego obiektu przy różnych czasach ustawienia migawki.

Biorąc pod uwagę oba testy, można pokusić się o stwierdzenie, iż wirtualny aparat nie ustępuje swojemu prawdziwemu odpowiednikowi w postaci canona 550D. Symulowany sprzęt równie dobrze przedstawia obrazy realizowane z małą głębią ostrości jak i obiekty w ruchu. Przedstawia je podobnie jak oryginał. Pozostaje tylko pytanie, czy wykonując fotografie w wirtualnej przestrzeni robimy zdjęcie? Czy to jest fotografia? Jak środowisko fotografików odniesie się do tej formy realizacji zdjęć. Aby wykonać dobrą fotografię w wirtualnym świecie wirtualnym aparatem, trzeba je poprawnie skadrować i równie dobrze operować ustawieniami przesłony, czasu otwarcia migawki, ostrością i innymi elementami, jak to ma miejsce w tradycyjnej fotografii. Czy fakt, iż zamiast fotonów mamy symulowane fotony, jest wystarczającym powodem, aby pozbawić człowieka rejestrującego obrazy przy pomocy wirtualnego aparatu statusu fotografa? A może nie będzie oporu ze strony tradycyjnych fotografów? Może nowy sposób na robienie fotografii znajdzie swoje miejsce wśród

tej tradycyjnej. Mimo swojej odmienności jest przecież tak bardzo podobny. Czas pokaże.

## **Bibliografia**

### **Druki zwarte**

Elliott Steven, Miller Phillip, *3D Studio Max. Doskonałość i precyzja*, t. 1, Helion, Gliwice 1997.

Elliott Steven, Miller Phillip, *3D Studio Max. Vademecum profesjonalisty*, t. 2, Helion, Gliwice 1997.

Murdock Kelly L., *3ds Max 2012. Biblia*, Helion, Gliwice 2012,

### **Strony www (dostęp 23.02.2016)**

<http://docs.autodesk.com/3DSMAX/15/ENU/3ds-Max-Help/>

<http://pl.wikipedia.org/wiki/V-ray>

[https://forums.autodesk.com/td-p/352615906\\_r](https://forums.autodesk.com/td-p/352615906_r)

<https://pl.wikipedia.org/wiki/symulacja-komputerowa>

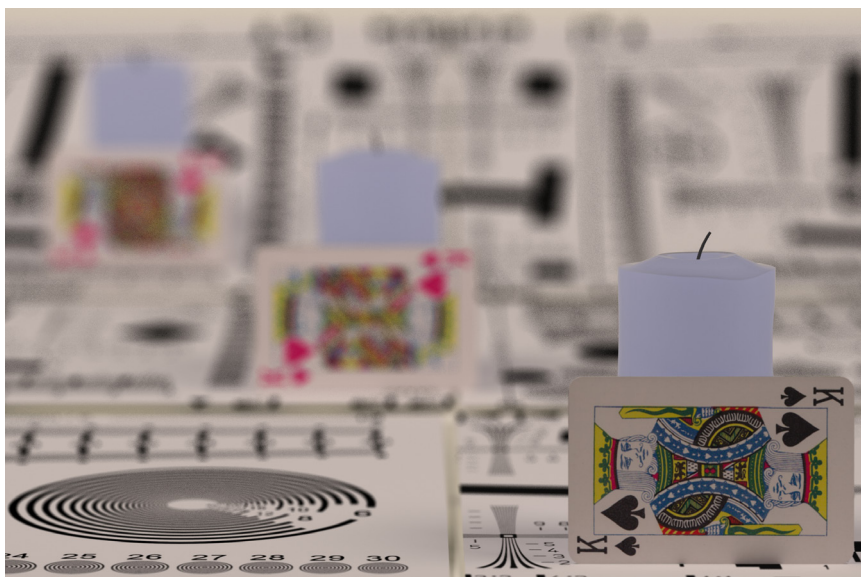
## **Summary**

3d graphic at its very beginning always presented the images with a depth of field covering both foreground and background, without any distortions. Even when presenting an object in motion. At some point in time it became a must to present an image with all the features of a camera equipped with an aperture and a shutter. As a consequence a virtual equivalent was created. Some 3d graphic software producers added this feature to their programs.

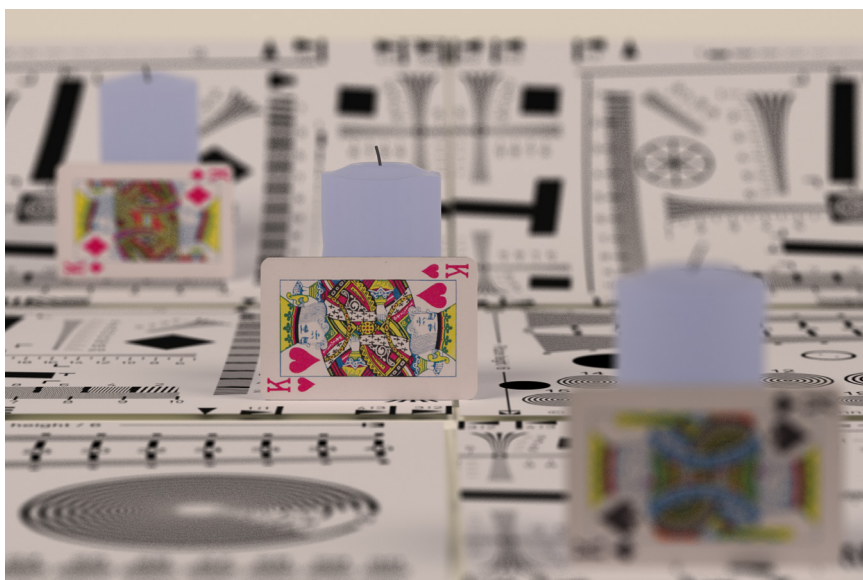
Virtual camera and an issue whether it can create an image which is close to the one from a regular camera is a subject matter of this paper. The author ran a set of comparative tests. They were focusing on the specifics of an image made with a shallow depth of field and photographing a fast moving object at various shutter speeds

**Key words:** 3dsMax, a digital camera, the virtual camera, virtual photography, depth of field, representation of reality.





1. Test obrazu z małą głębią ostrości ustawioną na 1 plan – 3ds Max



2. Test obrazu z małą głębią ostrości ustawioną na 2 plan – 3ds Max



3. Test obrazu z małą głębią ostrości ustawioną na 3 plan – 3ds Max



4. Test obrazu z małą głębią ostrości ustawioną na 1 plan – canon 550D

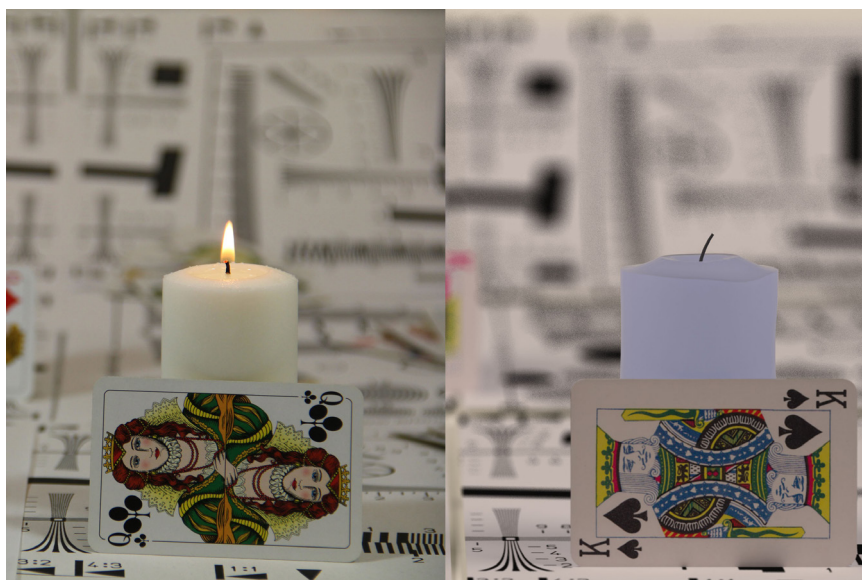




5. Test obrazu z małą głębią ostrości ustawioną na 2 plan – canon 550D



6. Test obrazu z małą głębią ostrości ustawioną na 3 plan – canon 550D



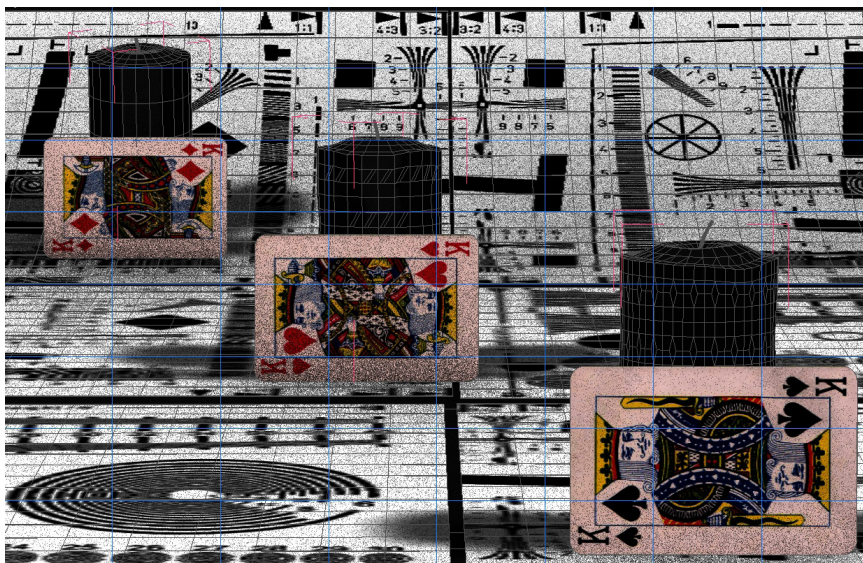
7. Test obrazu z małą głębią ostrości, 1 plan – canon vs 3ds Max



8. Test obrazu z małą głębią ostrości, 2 plan – canon vs 3ds Max

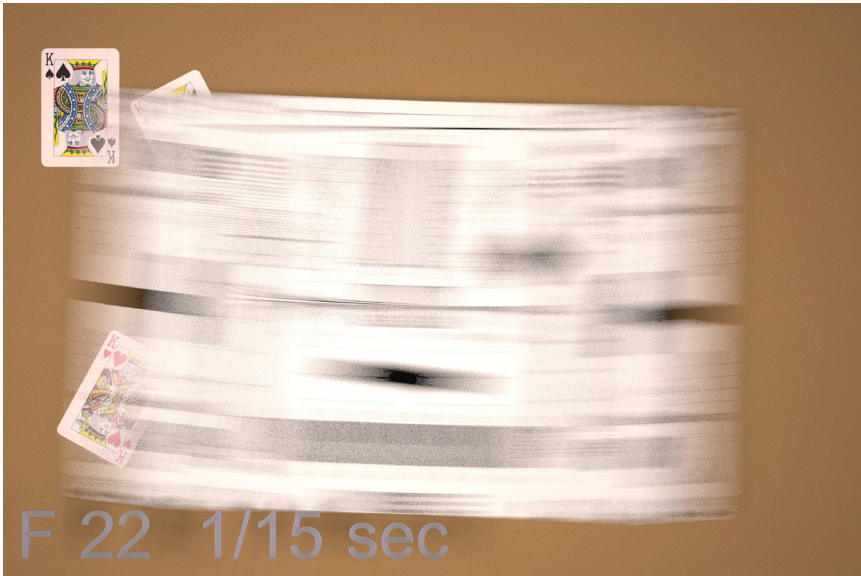


9. Test obrazu z małą głębią ostrości, 3 plan – canon vs 3ds Max

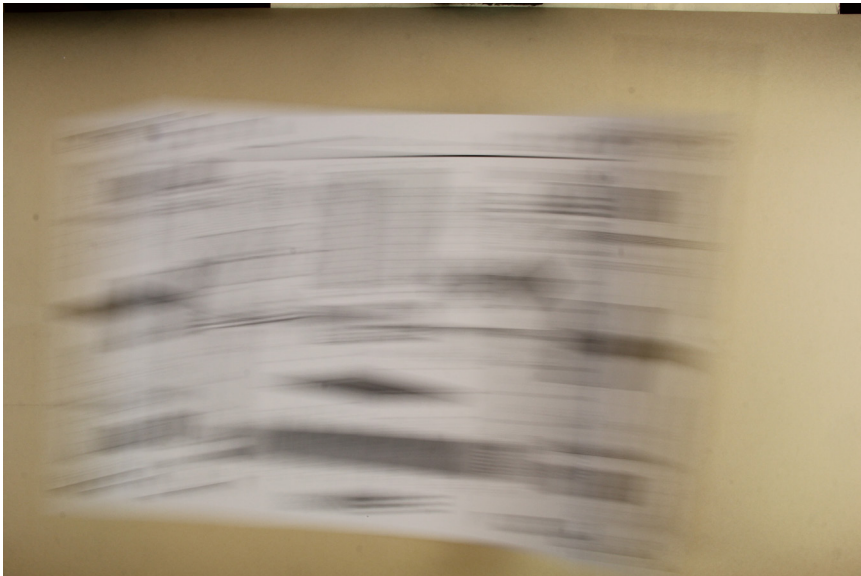


10 Uproszczony podgląd sceny „martwej natury” w 3ds Max

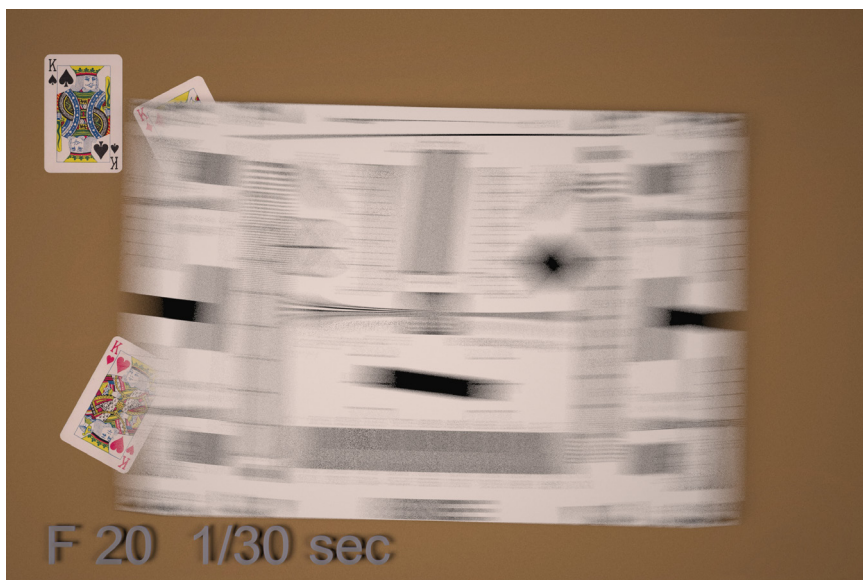




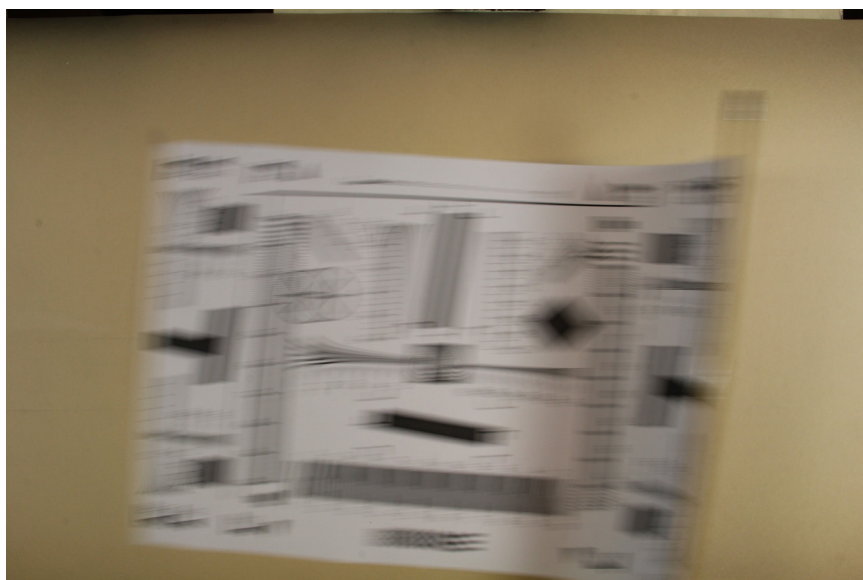
11. Test obrazu z szybko poruszającym się obiektem, 1/15 s. – 3ds Max



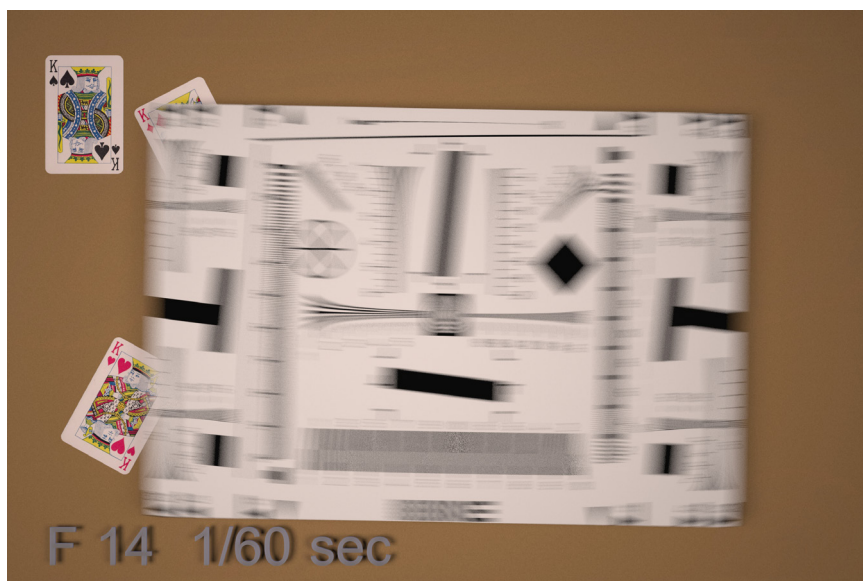
11. Test obrazu z szybko poruszającym się obiektem, 1/15 s. – canon 550D



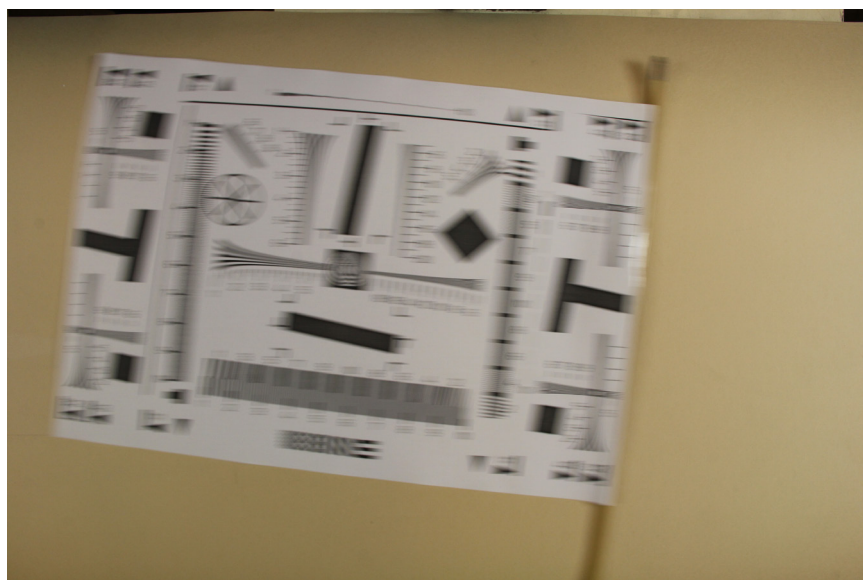
13. Test obrazu z szybko poruszającym się obiektem, 1/30s – 3ds Max



13. Test obrazu z szybko poruszającym się obiektem, 1/30s – canon 550D

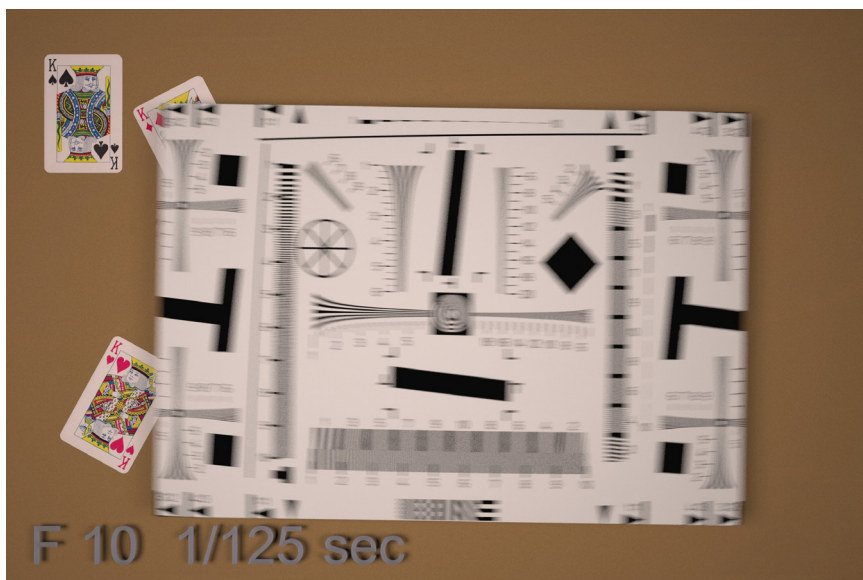


15. Test obrazu z szybko poruszającym się obiektem, 1/60 – 3ds Max

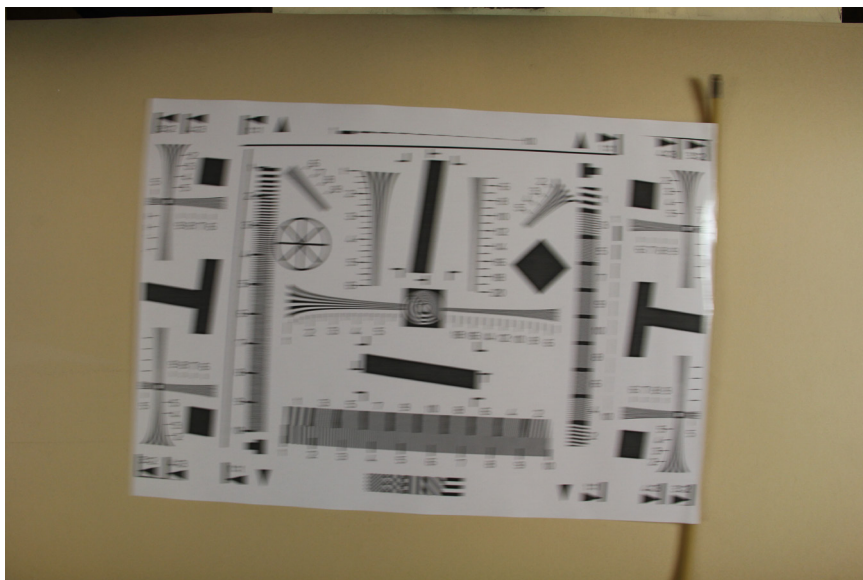


16. Test obrazu z szybko poruszającym się obiektem, 1/60 – canon 550D



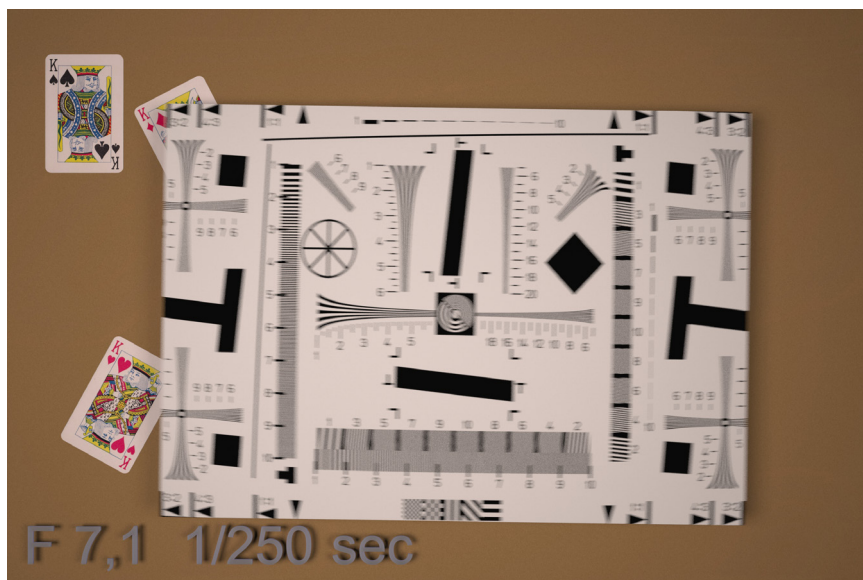


17. Test obrazu z szybko poruszającym się obiektem, 1/125 s. – 3ds Max

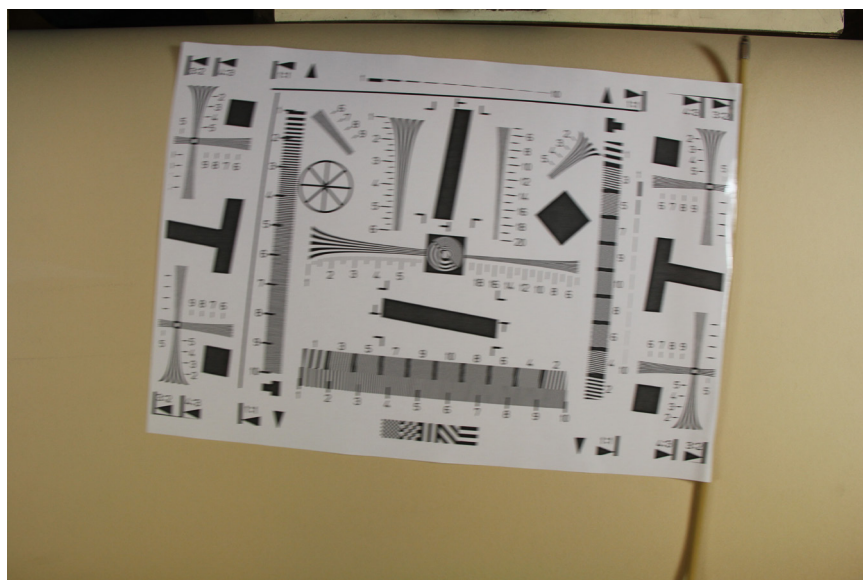


18. Test obrazu z szybko poruszającym się obiektem, 1/125 s. – canon 550D

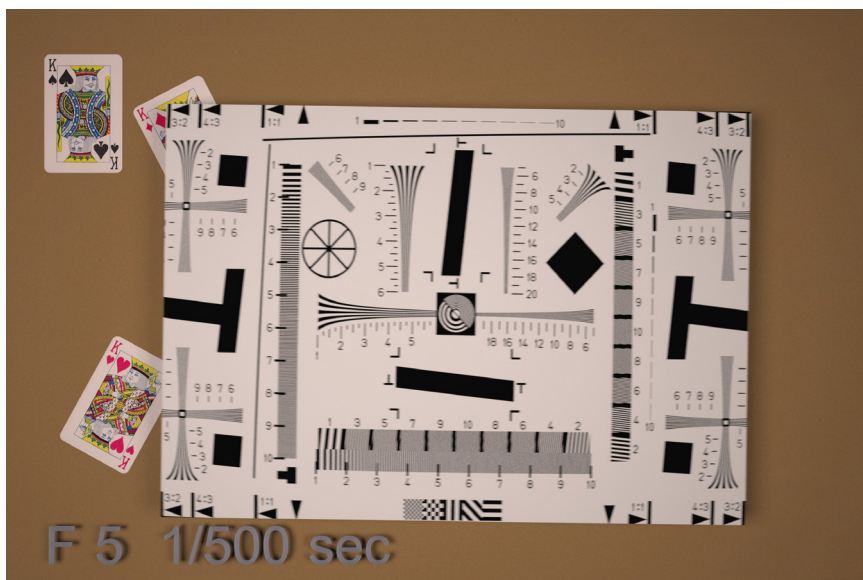




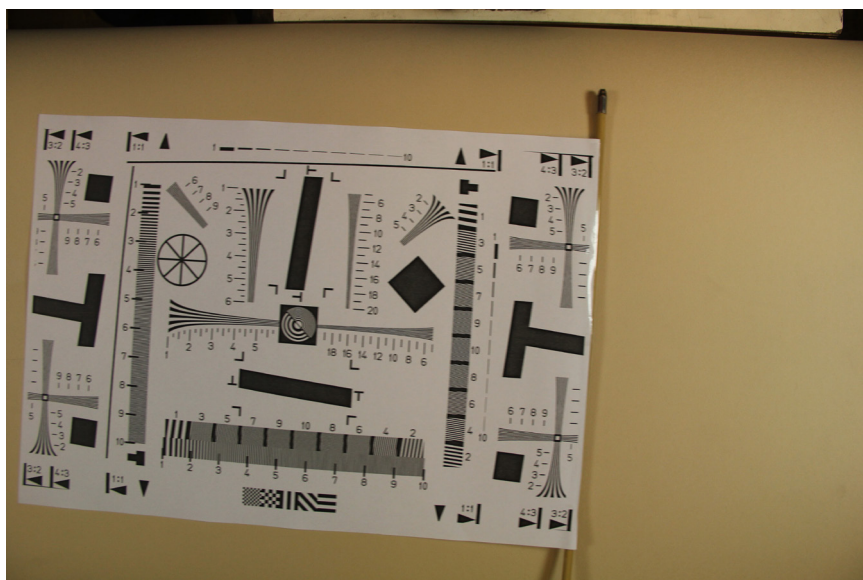
19. Test obrazu z szybko poruszającym się obiektem, 1/250 s. – 3ds Max



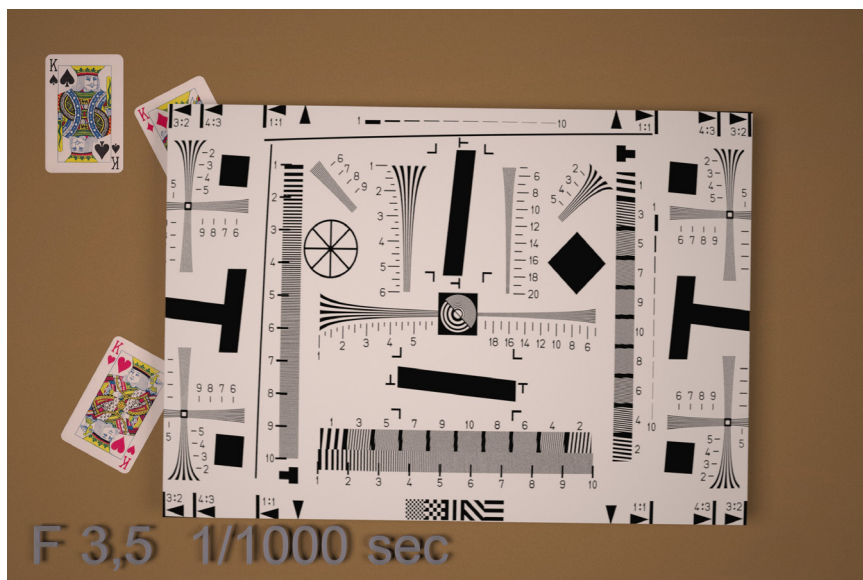
20. Test obrazu z szybko poruszającym się obiektem, 1/250 s. – canon 550D



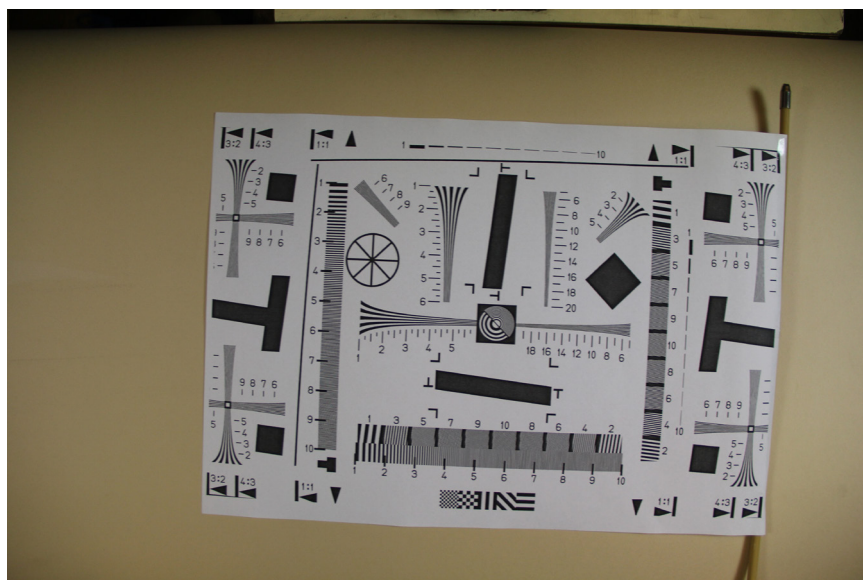
21. Test obrazu z szybko poruszającym się obiektem, 1/500 s. – 3ds Max



22. Test obrazu z szybko poruszającym się obiektem, 1/500 s. – canon 550D

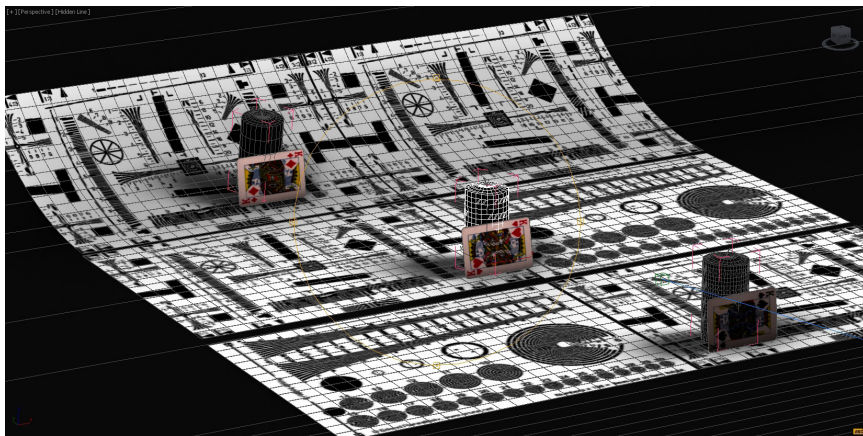


23. Test obrazu z szybko poruszającym się obiektem, 1/1000 s. – 3ds Max

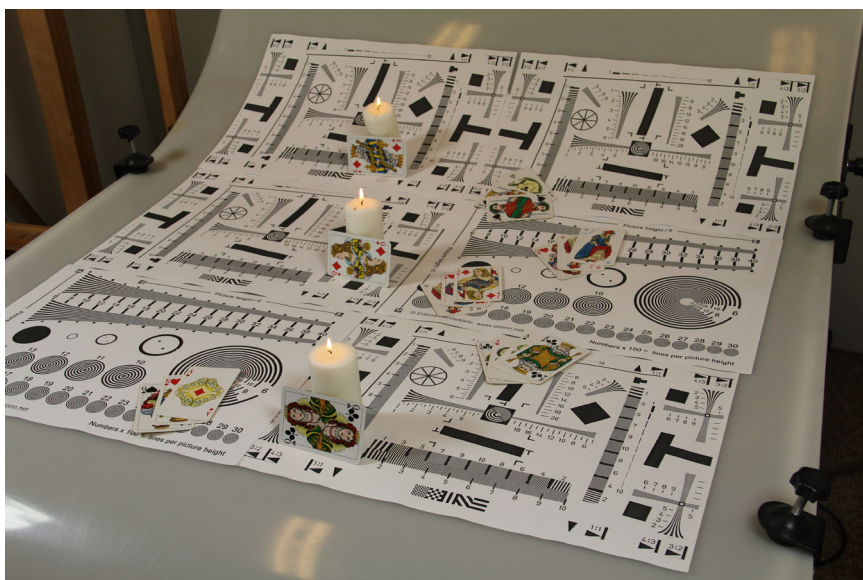


24. Test obrazu z szybko poruszającym się obiektem, 1/1000 s. – canon 550D





25. Martwa natura – 3dsMax



26. Martwa natura – canon 550D.